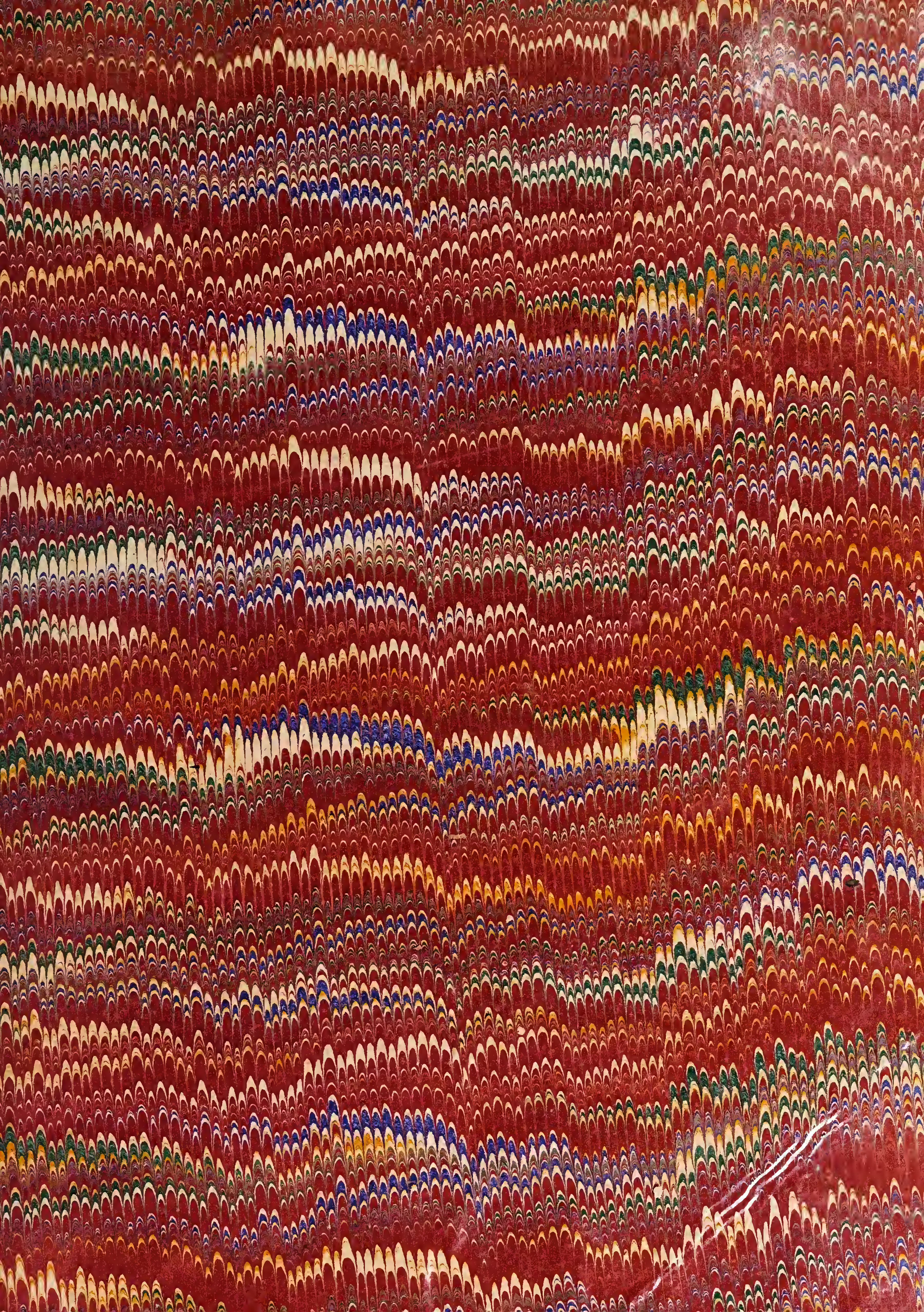






HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE

MEMBRE DE L'INSTITUT

DEUXIÈME ÉDITION

TOME TROISIÈME



PARIS

Ve A. MOREL & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE BONAPARTE, 13

M DCCC LXXV



HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE

ET

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

ÉMAILLERIE

PRÉLIMINAIRES

On a donné le nom d'*émail* à des matières vitreuses, fusibles à basse température et diversement colorées par des oxydes métalliques.

La composition des émaux est donc le produit de deux substances différentes : les composés vitreux incolores, servant de base à l'émail, qui ont reçu le nom de fondants, et les oxydes métalliques donnant la coloration.

Les émaux sont opaques ou transparents. L'opacité est obtenue par une addition à la masse vitreuse d'une certaine quantité d'oxyde d'étain (1).

Les émaux sont appliqués sur le verre, sur les métaux et sur les poteries, pour arriver à la production de sujets graphiques. Déjà nous avons retracé l'histoire de la peinture sur verre en couleurs vitrifiables ; en traitant de l'art céramique, nous parlerons de la peinture en émail sur les poteries; nous allons nous occuper maintenant des diverses applications de l'émail à la peinture sur excipient métallique.

L'émail est employé sur les métaux de trois manières différentes ; de là trois classes distinctes d'émaux sur excipient métallique :

Les émaux incrustés ;

Les émaux translucides sur ciselure en relief ;

Les émaux peints.

Dans les premiers, le métal, exprimant les contours du dessin et quelquefois les figures entières, reçoit, dans des interstices ménagés à l'avance, la matière vitreuse chargée de colorer le sujet ou seulement les fonds.

Dans les seconds, le dessin est rendu sur le métal par une fine ciselure très-légèrement en relief, dont la surface est colorée par des émaux translucides.

Le métal, dans les derniers, n'a d'autre valeur que celle de la toile ou du bois dans la peinture à l'huile ; des couleurs vitrifiables sont étendues par le pinceau, soit à la surface du métal, soit sur une couche d'émail dont il est préalablement enduit, et rendent tout à la fois le dessin et le coloris (2).

Ces trois manières d'employer l'émail correspondent à trois époques très-distinctes.

La première manière paraît avoir été seule en pratique dans l'antiquité et au moyen âge, jusqu'à la fin du treizième siècle. Des orfévres italiens ont commencé à se servir de la seconde vers cette époque. L'invention des émaux peints ne remonte pas au delà de la seconde moitié du quinzième siècle.

CHAPITRE PREMIER

DES ÉMAUX INCRUSTÉS.

Les émaux incrustés sont de deux sortes : les uns sont actuellement connus sous le nom de cloisonnés ; les autres, désignés dans les textes du quatorzième et du quinzième siècle

(1) Indépendamment de l'oxyde d'étain, la chimie a trouvé, depuis un certain nombre d'années, d'autres substances qui peuvent donner l'opacité à la matière commune des émaux ; nous avons dû nous en tenir à une définition générale, notre but étant de donner un aperçu de l'histoire de l'art de l'émaillerie, et non de faire connaître la composition des divers émaux. A cet égard, on peut consulter des ouvrages spéciaux, principalement : le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par de Montamy ; — l'ouvrage de Neri ; — le *Traité de chimie appliquée aux arts*, par M. Dumas ; — le *Nouveau Manuel de la peinture sur verre, sur la porcelaine et sur émail*, par M. Reboulleau ; — le *Traité des arts céramiques*, par M. Brongniart ; — le *Traité pratique sur la préparation des couleurs d'émail*, inséré dans les numéros de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle* ; — *L'émail des peintres*, par M. Claudius Popelin, Paris, 1866.

(2) Les émaux sont encore employés à la coloration des figures de ronde bosse et de haut relief en métal ; mais ce genre de travail se rattache à la sculpture polychrome plutôt qu'à la peinture : nous avons cité plusieurs pièces de ce genre en traitant de l'art de l'orfévrerie.

sous la dénomination d'émaux en taille d'épargne, reçoivent à présent le nom de champlevés. C'est le mode très-différent de disposer le métal pour exprimer les contours du dessin qui établit la distinction entre ces deux sortes d'émaux incrustés.

Nous allons expliquer tour à tour les deux procédés, et faire connaître les caractères généraux de ces émaux.

Occupons-nous d'abord des émaux cloisonnés

§ I

ÉMAUX CLOISONNÉS.

I

Procédés de fabrication.

La plaque de métal destinée à servir de fond, préalablement disposée dans la forme que la pièce à émailler devait avoir, était garnie d'un petit rebord pour retenir l'émail. La petite caisse qui devait renfermer l'émail était encore formée, mais plus rarement, par le repoussé en creux du métal. L'émailleur, prenant ensuite de petites bandelettes de métal très-minces et de la hauteur du rebord, les contournait par petits morceaux, de manière à en former le trait du sujet qu'il voulait reproduire. Ces petits morceaux ayant été réunis et fixés sur le fond de la plaque, présentaient donc l'ensemble du tracé du dessin. La pièce étant ainsi disposée, les différents émaux réduits en poudre très-fine et humectés étaient introduits dans les interstices que laissaient ces espèces de petites cloisons, jusqu'à ce que la pièce à émailler en fût entièrement remplie. Elle était alors placée sur une feuille de tôle et portée dans le fourneau. Quand la fusion de la matière vitreuse était complète, la pièce était retirée du fourneau avec certaines précautions, pour que le refroidissement se fît graduellement. Si l'émail avait baissé au feu, on en remettait une seconde charge du plus fin possible, et l'on reportait la pièce au feu, jusqu'à ce que la surface unie et plane de la matière vitreuse s'élevât au moins à la hauteur du rebord de la plaque et des filets de métal qui traçaient le dessin. L'émail, après son entier refroidissement, était égalisé et pol̈i par différents moyens.

On comprend que, dans cette manière de procéder, les anciens devaient employer des émaux d'une fusibilité extrême, pour que le métal ne subît pas d'altération au feu et que les bandelettes si menues du cloisonnage, qui rendaient les contours du dessin, n'entrassent pas en fusion à la chaleur qui parfondait la matière vitreuse.

Le mode de fabrication que nous venons d'indiquer succinctement est décrit avec détail dans le curieux ouvrage du moine Théophile, le *Diversarum artium Schedula* (1).

Les émaux cloisonnés ont été souvent exécutés par les émailleurs byzantins dans des proportions assez grandes, de manière à former des tableaux qui reproduisaient des figures

(1) Consulter notre dissertation sur Théophile et son livre, tome Ier, page 84 et suivantes. Nous prendrons nos citations dans l'édition que M. le comte de l'Escalopier a publiée.

et des sujets ; mais en Occident ces émaux, préparés le plus ordinairement dans de petites proportions, étaient principalement destinés à entrer dans l'ornementation d'un vase, d'une châsse, d'une couronne, ou de tout autre objet, sur lequel ils étaient fixés dans un chaton comme les pierres précieuses. C'est donc à propos de la fabrication du calice d'or à anses que Théophile enseigne à les confectionner. Après avoir indiqué les moyens de faire le vase, il continue ainsi au chapitre LII du livre III, qu'il intitule : *De imponendis gemmis et margaritis :* « Cela fait, prenez une] feuille d'or mince, et fixez-la au bord supérieur de » la coupe, dans toute l'étendue d'une anse à l'autre ; elle doit avoir une largeur égale » à la grosseur des pierres que vous voudrez poser. »

C'est cette feuille d'or qui sert à enchâsser les pierres et les émaux, ainsi qu'on le voit dans les monuments qui ont subsisté, et que nous signalerons plus loin.

« En déterminant la place que les pierres devront occuper, disposez-les de façon qu'il » y ait d'abord une pierre avec quatre perles placées chacune aux angles de la pierre ; » ensuite un émail, *deinde electrum* ; puis, à côté de l'émail, une pierre accompagnée de » perles ; puis de nouveau un émail, *rursumque electrum ;* et continuez ainsi cette dispo- » sition, de telle sorte qu'auprès des anses il y ait toujours des pierres, dont vous ajusterez » et souderez dans l'ordre prescrit ci-dessus les chatons et les champs, ainsi que les chatons » qui doivent enchâsser les émaux, *easque domunculas, in quibus electra ponenda sunt.* »

La forme donnée par l'orfévre aux chatons devant déterminer celle des pièces à émailler, Théophile continue en expliquant comment on devra disposer préalablement des feuilles d'or dans l'intérieur même des chatons pour former la petite caisse qui devra contenir l'émail : « Ensuite, dans l'intérieur de chacun des chatons qui devront renfermer des » émaux, *electra*, vous appliquerez des feuilles d'or minces, et, après les avoir ajustées, » vous les retirerez avec soin. »

La petite caisse d'or ainsi établie et ayant pris la forme intérieure du chaton qui doit la fixer au vase, Théophile enseigne à disposer les dessins que les bandelettes d'or doivent exprimer à la surface de l'émail : « Ensuite, en vous servant de la mesure et de la règle, » vous couperez dans une feuille d'or un peu plus épaisse une bandelette que vous replierez » le long du bord de chacune des pièces, de manière qu'elle en fasse deux fois le tour, » et en ménageant entre les deux bandelettes un petit espace qu'on nomme bordure » de l'émail. »

Ceci est une pure fantaisie de l'artiste ; cette petite bordure n'existe pas dans tous les émaux.

« Vous taillerez alors à la règle des bandelettes de la même hauteur dans une feuille d'or » aussi mince que possible, et avec de petites pinces vous contournerez ces bandelettes » à votre goût, de manière à en former les dessins que vous voudrez reproduire dans les » émaux, *in electris facere*, comme des cercles, des nœuds, des fleurs, des oiseaux, des » animaux, des figures humaines ; vous disposerez délicatement et avec soin chacun des » petits morceaux à sa place, et vous les fixerez avec de la farine délayée en les exposant » sur des charbons. Lorsque vous aurez ainsi complété l'agencement d'une pièce, vous » en souderez toutes les parties avec beaucoup de précaution, afin que le travail délicat » (du dessin) ne se dérange pas, et que l'or mince n'entre pas en fusion, *ne opus gracile et* » *aurum subtile disjungatur aut liquefiat.* »

Voici donc la petite caisse d'or entièrement disposée et les traits du dessin exprimés par de fines bandelettes d'or posées sur champ ; il ne s'agit plus que d'émailler la pièce des diverses couleurs que le sujet comporte. Théophile, dans le chapitre suivant, intitulé *De electris*, en donne le procédé, après avoir indiqué la manière d'éprouver les émaux : « Toutes » les pièces à émailler étant ainsi disposées et soudées, prenez les différentes espèces de » verres que vous aurez composées pour ce genre de travail, *hoc modo omnibus electris* » *compositis et solidatis, accipe amnia genera vitri quod ad hoc opus aptaveris.* Brisez un » petit morceau de chacune d'elles, et placez en même temps tous les éclats sur une feuille » de cuivre, sans cependant les mêler; portez-la au feu, disposez autour et par-dessus des » charbons, et, en soufflant, examinez avec attention si les différents verres entrent en » même temps en fusion : si vous obtenez ce résultat, servez-vous de tous; si l'une des » parcelles (essayées) est plus dure, mettez-la à part. Prenant l'un après l'autre chacun des » verres essayés, portez-les au feu séparément, et lorsqu'ils seront chauffés à blanc, jetez- » les dans un vase de cuivre où il y ait de l'eau; ils se briseront en petits morceaux que » vous écraserez avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'ils deviennent très-menus; vous les » laverez dans cet état, et vous les déposerez dans une coquille propre, que vous cou- » vrirez d'une étoffe de laine; préparez ainsi chacun des verres colorés, *hoc modo singulos* » *colores dispones.* Cela fait, prenez une des pièces d'or que vous avez soudées, *unam* » *partem auri solidati,* et fixez-la sur une table plane, en deux endroits, avec de la cire. » Avec une plume d'oie taillée en pointe comme pour écrire, mais à bec plus long et non » fendu, vous puiserez à votre choix l'un des verres colorés, *unum ex coloribus vitri*, qui » devra être humide, et avec un long morceau de cuivre effilé, se terminant en pointe, » vous le détacherez avec adresse de la plume pour en remplir, autant que vous le jugerez » convenable, tel des compartiments que vous voudrez de la pièce à émailler. Remettez ce » qui vous en restera dans la coquille, et couvrez-la. Faites de même pour l'emploi de » chacun des verres colorés, jusqu'à ce qu'une de vos pièces soit remplie, *sicque facies ex* » *singulis coloribus, donec pars una impleatur.* Alors, enlevant la cire qui la retenait, » placez cette pièce sur une tôle qui ait une queue courte, et vous la couvrirez d'une espèce » de vase de fer qui soit profond (une cloche) et percé sur toute sa surface de petits trous, » unis et plus larges à l'intérieur du vase, plus étroits à l'extérieur, où ils présenteront des » aspérités propres à arrêter les cendres, si par hasard il en tombait dessus. »

Cette petite cloche de fer a été remplacée dans le fourneau de nos émailleurs modernes par un moufle; le résultat est le même ; il s'agit dans les deux modes de préserver l'émail du contact du charbon.

« Ce vase de fer sera pourvu au sommet d'un petit anneau à l'aide duquel on le posera et » on le lèvera. Ces dispositions étant prises, réunissez des charbons gros et longs; enflam- » mez-les vivement; au milieu du foyer, faites une place que vous égaliserez avec un » maillet de bois, de manière à pouvoir y maintenir la tôle, en la tenant par la queue avec » des pinces. Posez-la avec soin à cet endroit, recouverte comme nous l'avons expliqué, » disposez des charbons tout autour et par-dessus; et prenant le soufflet des deux mains, » soufflez de tous côtés jusqu'à ce que les charbons brûlent également. Ayez l'aile entière » d'une oie ou de tout autre gros oiseau, déployée et attachée à un morceau de bois; elle » vous servira à agiter l'air et à souffler fortement de tous côtés, jusqu'à ce que vous aper-

» ceviez à travers les charbons que les trous du vase de fer sont devenus blancs à l'intérieur. » Alors vous cesserez de souffler. Après une demi-heure environ, vous dégagerez peu à peu » les charbons, et finirez par les enlever totalement; vous attendrez de nouveau que les » trous noircissent à l'intérieur, et lorsque cet effet aura été produit, enlevant la tôle par la » queue, placez-la, recouverte du vase de fer, dans un coin, jusqu'à ce qu'elle soit tout à » fait refroidie. Alors, découvrant la pièce émaillée, prenez-la pour la laver, *aperiens vero* » *tolles electrum et lavabis.* »

L'émail est sujet à baisser au feu : il peut donc arriver qu'il se trouve, après le premier feu, au-dessous de la bordure de la pièce; c'est ce que prévoit Théophile en ajoutant : « Remplissez de nouveau (de poudre de verre coloré) et faites fondre par les moyens indi- » qués plus haut; vous continuerez ainsi jusqu'à ce que, l'émail étant liquéfié sur toute la » surface, la pièce soit entièrement remplie. Vous disposerez de la même manière les autres » pièces, *rursumque implebis et fundes sicut prius, sicque facies donec liquefactum æqualiter per* » *omnia plenum sit. Hoc modo reliquas partes compones.* »

L'émail, au sortir du feu, présente souvent des inégalités, et a besoin d'être poli; il peut aussi s'être répandu sur les dessins d'or et les avoir recouverts. Théophile donne les procédés pour user et polir l'émail, dans le chapitre LIV, qui a pour titre : *De poliendo electro.*

« Cela fait, prenez un morceau de cire de la longueur d'un demi-pouce, dans lequel vous » enchâsserez la pièce émaillée, de façon que la cire dans laquelle vous la tiendrez l'enve- » loppe de toutes parts; vous frotterez avec soin l'émail sur une pierre de grès mouillée, » jusqu'à ce que l'or apparaisse également sur toute la surface. Ensuite, vous le frotterez » longtemps sur une pierre à aiguiser dure et unie (les émailleurs la nomment encore aujour- » d'hui pierre de Cos), jusqu'à ce qu'il prenne de l'éclat. Sur cette même pierre mouillée de » salive, vous frotterez un morceau de têt, que vous trouverez parmi les débris d'anciens » vases, jusqu'à ce que la salive devienne rouge et épaisse; vous en enduirez une lame de » plomb unie, sur laquelle vous frotterez l'émail jusqu'à ce que les couleurs deviennent » translucides et éclatantes. Après, vous frotterez de nouveau le morceau de poterie sur la » pierre à aiguiser avec de la salive, que vous étendrez sur un cuir de bouc fixé sur un » morceau de bois, et dont la surface soit unie. Sur ce cuir, vous polirez l'émail jusqu'à ce » qu'il devienne entièrement brillant, en sorte que, si une moitié était humide et l'autre » sèche, on ne pût distinguer la partie sèche de la partie humide (1). »

Après avoir étudié attentivement le texte de Théophile, on reconnaît qu'il donnait le nom d'*electrum :* 1° au bijou d'or émaillé entièrement achevé, 2° à la matière vitreuse elle-même après sa vitrification dans les cloisons du métal. Ainsi lorsque après avoir appris à fabriquer le calice d'or, Théophile veut enseigner à le décorer, il prescrit dans le chapitre LII, ayant

(1) « Quo facto, tolle partem ceræ ad longitudinem dimidii pollicis, in quam aptabis electrum, ita ut cera ex omni parte sit, per quam tenebis, et fricabis ipsum electrum super lapidem sabuleum æqualem diligenter cum aqua, donec aurum æqualiter appareat per omnia. Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec claritatem accipiat; sicque super eandem cotem saliva humidam fricabis partem lateris, quæ ex antiquis vasculis fractæ inveniuntur, donec saliva spissa et rubea fiat; quam linies super tabulam plumbeam æqualem, super quam leniter fricabis electrum usquedum colores translucidi et clari fiant; rursumque fricabis laterem cum saliva super cotem, et linies super corium hircinum, tabulæ ligneæ æqualiter affixum; super quod polies ipsum electrum donec omnino fulgeat, ita ut si dimidia pars ejus humida fiat et dimidia sicca sit, nullus possit considerare quæ pars sicca, quæ humida sit. »

pour titre *De imponendis gemmis et margaritis*, de disposer « d'abord une pierre avec quatre » perles placées chacune aux angles de la pierre, ensuite un émail, *electrum*; puis à côté de » l'émail une pierre accompagnée de perles, puis de nouveau un émail, *electrum*... » Il est évident qu'au moment où l'on pose les pierres et les émaux sur le calice, ces émaux, qui sont sertis dans des chatons comme les pierres, sont entièrement achevés. Nous trouvons plus loin une autre preuve de cette acception par Théophile du mot *electrum*. On voit en effet dans le chapitre LIII, intitulé *De electris*, où il enseigne à fondre les différentes poudres de verre coloré dans les compartiments de la pièce d'or, que ces poudres ne prennent d'autre dénomination que celle de verres préparés *ad hoc* : « *Accipe omnia genera vitri quod ad hoc* » *opus aptaveris* » ; et plus loin : « *Hauries unum ex coloribus vitri.* » Mais lorsque ces différentes poudres, après avoir été humectées, ont été fondues dans les cloisons du métal et qu'il retire le bijou revêtu d'émail de dessous la petite cloche qui lui servait de moufle, il lui donne alors le nom d'*electrum*, « *aperiens vero tolles electrum* ». Ainsi, pour Théophile, la première acception du mot *electrum* est bien celle d'ouvrage d'or émaillé, qu'en français nous nommons un émail, comme le constate le Dictionnaire de l'Académie : « *Émail* se prend » quelquefois pour l'ouvrage émaillé (1). »

Théophile, avons-nous dit, a encore donné le nom d'*electrum* à la matière vitreuse elle-même. En effet, prévoyant qu'elle a pu, lors de la fusion, se retirer et baisser au-dessous du rebord et des cloisons d'or, il prescrit d'en ajouter jusqu'à ce que « l'électre soit liquifié et égal sur » toute la surface : *electrum lavabis, rursumque implebis donec liquefactum æqualiter per omnia* » *plenum sit*. » Ce n'est pas l'or qui doit se liquéfier; tout au contraire, il doit résister au feu pour contenir l'émail : l'*electrum* qualifié de *liquefactum* ne peut donc s'entendre que de la matière vitreuse. Plus loin, nous trouvons l'attribution du mot *electrum* à la matière vitreuse exprimée d'une façon beaucoup plus claire encore. Le chapitre LIV est intitulé *De poliendo electro*. Ce n'est pas l'or qu'il s'agit de polir, mais bien la matière vitreuse qui, sortant du feu, est mate, et peut, malgré tout, présenter des inégalités ou recouvrir en partie l'or qui trace le dessin. Aussi, après avoir dit qu'il faut envelopper de cire la pièce émaillée, *electrum*, pour pouvoir la tenir dans la main, il ajoute : « Vous frotterez avec soin l'émail même, » *electrum ipsum*, sur une pierre de grès mouillée. » C'est bien la matière vitreuse qu'il s'agit de frotter, car il ajoute : « jusqu'à ce que l'or apparaisse également sur toute la surface, *donec aurum æqualiter appareat per omnia*. » Théophile, employant dans la même phrase le mot *electrum* dans ses deux acceptions, a précisé la matière vitreuse par le pronom *ipsum*. Le polissage est encore nécessaire pour donner de l'éclat et de la transparence à la matière vitreuse. Théophile ajoute donc : « *Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec* » *claritatem accipiat*. Ensuite, vous le frotterez longtemps sur une pierre à aiguiser, dure et unie, » jusqu'à ce qu'il prenne de l'éclat. » Ce n'est pas de l'or qu'il s'agit là, car, pour donner de l'éclat à ce métal, on emploie le brunissoir; l'émail, au contraire, s'égalise et prend un premier polissage sur la pierre de Cos. La fin de la prescription ne peut laisser d'ailleurs aucun doute. Théophile, en effet, veut qu'on fasse un troisième polissage de l'*electrum* sur une lame de plomb, jusqu'à ce que les couleurs « deviennent translucides et éclatantes, » *super quam fricabis electrum usquedum colores transludici et clari fiant* » ; l'*electrum* dont les cou-

(1) Sixième édition, Didot frères.

leurs deviennent translucides et éclatantes ne peut être entendu de la caisse d'or et des linéaments de métal, mais seulement de la matière vitreuse. Enfin Théophile prescrit un quatrième frottage de l'*electrum. electrum ipsum,* sur un cuir, jusqu'à ce qu'il devienne assez brillant pour qu'une partie étant humide ne puisse être distinguée de la partie sèche. Cec ne peut encore s'appliquer qu'à la matière vitreuse. La seconde acception donnée par Théophile au mot *electrum* répond donc bien au mot français *émail* dans le sens de « matière » vitreuse plus ou moins opaque qui peut recevoir différentes couleurs, et qu'on applique à » l'aide du feu sur certains ouvrages d'or, d'argent, de cuivre » (1). M. de Lasteyrie a donc eu tort de dire « qu'il fallait appliquer exclusivement le mot *electrum* à la partie métallique, » à la monture cloisonnée de l'émail, et non au produit céramique » (2).

Théophile aurait-il donné au mot *electrum* une troisième acception pour désigner, comme le veut M. de Lasteyrie, la partie métallique, la monture d'or cloisonnée, abstraction faite de la matière vitreuse qui doit la remplir? Nous l'avions pensé d'abord (3) ; mais une nouvelle étude des chapitres de notre auteur sur l'exécution des émaux nous fait revenir sur cette opinion. On voit, en effet, que le chapitre LII du *Diversarum artium Schedula*, dans lequel Théophile enseigne à fabriquer la petite caisse d'or et les cloisons qui rendent les traits du dessin, n'est pas intitulé *De electris.* Le chapitre LIII, qui porte ce titre, ne s'occupe au contraire que de la matière vitreuse, de la manière de la préparer et de la verser dans les compartiments de la caisse d'or, et des moyens de la parfondre dans le métal. Il est vrai que ce chapitre LIII, qui suit immédiatement les instructions données pour la fabrication de la caisse d'or, commence par ces mots : « *Hoc modo omnibus electris compositis et solidatis* »; mais on s'aperçoit facilement que c'est là de la part de Théophile une négligence de style, car dans le reste du chapitre il ne se sert pas du mot *electrum* pour désigner les montures métalliques renfermant les cloisons d'or qui ont été préparées pour recevoir la matière vitreuse, il les désigne au contraire par les mots d'*aurum solidatum :* « *Tolle unam partem auri solidati.* » Et après avoir enseigné à émailler l'une des pièces d'orfévrerie préparées, il se garde bien de dire : Disposez de la même manière les autres électres, mais bien les autres pièces : « *hoc modo reliquas partes compones* ». Ce n'est qu'après que la matière vitreuse a été parfondue dans les interstices du métal, et alors qu'il retire le bijou de dessous la cloche de fer où la fusion s'est opérée, alors, en un mot, que l'or et la matière vitreuse, unis l'un à l'autre, ne forment plus qu'un tout, qu'il donne au bijou le nom d'*electrum :* « *Aperiens vero tolles electrum.* » Cette dissertation a pris un peu trop d'étendue peut-être; mais il était important d'établir la fidélité de notre traduction, qui avait été attaquée par un savant académicien, et de bien constater que le mot *electrum*, chez Théophile, correspondait au mot français *émail*, dans les deux sens qui lui sont attribués par le Dictionnaire de l'Académie. Nous nous servirons du mot *émail* dans ses deux acceptions; le sens de la phrase indiquera suffisamment s'il est question de la matière vitreuse ou d'un objet de métal revêtu d'émail.

Maintenant que les procédés de fabrication des émaux cloisonnés ont été suffisamment expliqués, nous allons signaler les monuments qui, à notre connaissance, subsistent encore,

(1) *Dictionnaire de l'Académie*, 6e édition.

(2) *L'electrum des anciens est-il de l'émail?* Paris, 1857, p. 72.

(3) *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge.* Paris, 1856, p. 10.

en ajoutant à la courte description que nous en donnerons les renseignements qui peuvent conduire à en apprécier l'âge et l'origine.

II

Principaux monuments subsistants de l'émaillerie cloisonnée byzantine.

Les émaux cloisonnés sont assez rares; fabriqués le plus ordinairement sur fond d'or, ils n'ont pu échapper qu'en petit nombre au creuset, lorsqu'au quatorzième siècle les orfèvres eurent généralement adopté les émaux sur ciselure en relief, et surtout lorsque le goût des émaux fut remplacé, dans l'ornementation des vases d'or et d'argent, par celui des sujets gravés, ciselés et repoussés sur le métal. Il y a trente ans, ils étaient tout à fait méconnus. M. Albert Way, l'un des archéologues les plus instruits de l'Angleterre, est le premier qui les ait signalés, mais sans leur donner de nom, et en indiquant seulement comme exemples ceux qui décorent la Pala d'oro de Venise et le bijou qui porte le nom d'Alfred (1). Deux ans après, en 1847 (2), nous les avons fait apprécier davantage en faisant connaître les procédés d'exécution par la traduction que nous avons donnée des chapitres du *Diversarum artium Schedula* de Théophile qui traitent de la fabrication de ces émaux, et en indiquant seize pièces d'orfèvrerie byzantine ou occidentale qui en étaient décorées. Le mode d'exécution nous a alors engagé à leur donner le nom de CLOISONNÉS, qui a été accepté, et sous lequel ils sont aujourd'hui connus. Nous avons signalé un beaucoup plus grand nombre de cloisonnés dans nos *Recherches sur la peinture en émail* publiées en 1856, et aujourd'hui nous pouvons en faire connaître encore bien davantage. Aucun de ces émaux ne porte de millésime; mais des inscriptions, des figures et des documents fournissent pour quelques-uns une date approximative. Après avoir séparé les émaux byzantins de ceux qui ont été exécutés en Occident, nous décrirons d'abord ceux dont la date est à peu près certaine. A l'aide de ces émaux et de l'examen attentif que nous avons fait des sculptures et des peintures byzantines, nous classerons chronologiquement, d'après notre appréciation, les autres pièces que nous allons signaler.

1° La célèbre couronne d'or connue sous le nom de couronne de fer, est le plus ancien bijou qui soit enrichi d'émail. Elle a été, en effet, donnée à la cathédrale de Monza par la reine des Lombards Théodelinde († 625), au commencement du septième siècle. Nous l'avons décrite, et nous en avons discuté l'âge et l'origine en traitant de l'orfèvrerie (tome Ier, page 311 et suivantes) (3).

2° Les émaux qui enrichissent l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan, que fit exécuter l'archevêque Angilbert en 835. L'orfèvre Volvinius a fait les bas-reliefs d'or et d'argent, qui

(1) *The Archæological Journal*, juin 1845, t. II.

(2) *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil, précédée d'une Introduction historique.* Paris, 1847.

(3) Dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, nous avions rangé parmi les émaux une croix pectorale et deux amulettes d'or comme enrichis d'émail cloisonné; mais ayant revu ces pièces en 1862 et 1863, nous avons reconnu que les figures étaient rendues par une fine gravure dont les intailles étaient niellées d'émail noir, et qu'il fallait plutôt les considérer comme des nielles que comme des émaux. Ces pièces sont décrites à l'ORFÉVRERIE, t. I, p. 310 et 311.

sont les parties principales du monument; mais les émaux, qui n'en sont que la partie décorative, doivent avoir été exécutés par un des artistes grecs qui travaillaient en grand nombre en Italie à cette époque. On remarquera que les carnations des figures sont rendues en émail blanc opaque.

3° Les émaux qui décorent la croix dite de Lothaire, conservée dans le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, que nous regardons comme étant de travail byzantin. Nous les avons décrits dans notre tome Ier, page 335.

4° Un bijou d'or conservé dans le Museum Ashmolean, à Oxford. Il a été découvert en 1696, près de l'abbaye d'Antelney, dans laquelle Alfred le Grand s'était retiré, après avoir été vaincu par les Danois en 878. M. Albert Way en a donné la description, accompagnée d'une gravure qui reproduit le dessus, le dessous et la tranche de ce bijou (1). L'inscription AELFRED MEC HEHT GEVVRCAN (Alfred ordonna que je fusse fait), qui se trouve sur l'épaisseur de la pièce, laisserait peu de doute sur l'origine qui lui est attribuée. L'émail placé sur le dessus est exécuté par le procédé du cloisonnage; il reproduit une figure dont il est difficile de déterminer le caractère. Les carnations sont en émail blanchâtre; les couleurs employées dans les vêtements sont le vert pâle et le brun rouge semi-translucides; le fond est bleu. Le bijou est terminé par une figure d'animal, en filigrane d'or, qui a tous les caractères du style oriental.

En admettant que l'inscription puisse s'appliquer à Alfred le Grand, ce bijou ne pourrait à lui seul établir que l'art de l'émaillerie était pratiqué en Angleterre au neuvième siècle. L'inscription a pu être gravée après l'acquisition que le roi en aurait faite d'un marchand venu de l'Orient.

5° Les émaux qui contournent la couronne d'or que conserve le trésor de l'église Saint-Marc de Venise. On y voit la figure en buste de l'empereur Léon le Philosophe (886 † 911), qui a dû être le donateur de cette couronne votive, destinée à être suspendue au-dessus d'un autel. Nous l'avons décrite dans notre tome Ier, page 321.

6° Les émaux qui décorent un calice appartenant au même trésor; l'inscription qui s'y trouve constate qu'il a été exécuté pour un empereur du nom de Romain, qui doit être Romain Lécapène (919 † 944). Nous avons décrit cette pièce dans notre tome Ier, page 321.

7° Les émaux dont est enrichi le reliquaire de Limbourg. Nous renvoyons le lecteur à la description que nous avons donnée (tome Ier, page 322) de cette pièce magnifique, qui fut exécutée antérieurement à 976, pour le jeune Basile, fils de Romain II, qui régna sous le nom de Basile II, de 976 à 1025.

8° Les huit plaques d'or émaillées trouvées à Nyitra Ivanka, dans le comité de Nyitra en Hongrie, dont sept appartiennent au musée de Pest. Ces sept plaques, de forme oblongue, sont arrondies par en haut. Elles devaient, étant réunies, former une couronne. Celle qui occupait le milieu du devant est un peu plus élevée que les autres (0^m^,116). Elle reproduit l'empereur Constantin Monomaque revêtu du grand costume impérial de cérémonie. Les six autres se font pendants, deux par deux, à droite et à gauche, et sont progressivement moins élevées en s'éloignant du centre. Celles qui sont à droite et à gauche de l'empereur repré-

(1) *The Archæological Journal*, t. II, p. 164.

sentent les impératrices Théodora et Zoé, filles de Constantin VIII. Celle-ci, en épousant le Monomaque (1042), lui avait donné la couronne impériale. Théodora, qui n'avait conservé que le titre d'Auguste depuis le mariage de sa sœur, reprit, après la mort de Constantin, les rênes du gouvernement de l'empire. Une danseuse est figurée sur chacune des plaques qui touchent à celles des impératrices ; les deux dernières reproduisent des figures de femmes : l'Humilité, qui a les mains croisées sur la poitrine, et la Vérité, qui tient une croix. La huitième plaque, de forme circulaire, occupait le milieu de la couronne par derrière. On y voit le buste de saint André. Des inscriptions grecques, sauf sur les plaques des danseuses, indiquent les noms des personnages représentés. Les figures, dans les cinq premières plaques, se détachent sur un fond d'or orné d'oiseaux et de rinceaux. Les deux Vertus sont entre deux cyprès se détachant sur le fond d'or uni. La plaque où est représenté Constantin X et l'une de celles où l'on voit une danseuse ont été exposées au Champ de Mars, à l'exposition universelle de 1867 (1). Tout l'espace occupé sur ces plaques d'or par les figures, par les oiseaux et par les cyprès, a été repoussé en creux, et dans les petites caisses ainsi formées, tous les détails du dessin ont été rendus par des bandelettes d'or d'une ténuité extrême, dans les interstices desquelles des émaux colorés très-éclatants ont été fondus. Les traits de la gravure qui trace les rinceaux sont niellés d'émaux diversement colorés.

9° Les émaux qui décorent la couronne royale de Hongrie, envoyée en présent par l'empereur Michel Ducas (1071 † 1078) à Geysa Ier, roi de Hongrie († 1077). Nous avons décrit cette couronne dans notre tome Ier, page 327. Les beaux émaux décrits sous les n°s 8 et 9 démontrent que dans la seconde moitié du onzième siècle les émailleurs byzantins avaient conservé une grande habileté.

A la suite de ces émaux, dont la date est indiquée, nous devons décrire la célèbre Pala d'oro de l'église Saint-Marc de Venise, qui est composée de diverses parties dont nous croyons pouvoir dater l'exécution, à l'aide de documents que nous allons faire connaître et discuter.

Pour se bien faire comprendre dans la description d'une pièce qui présente autant de détails, il est nécessaire que la gravure soit sous les yeux du lecteur, et nous le prions de se reporter à notre planche LX (2). L'ensemble de la pala d'oro, qui sert aujourd'hui de retable au maître autel, a la forme d'un rectangle dont la base est de trois mètres quinze centimètres environ, et la hauteur de deux mètres dix centimètres environ. Elle renferme, encadrés dans de larges bordures chargées de pierres fines et de médaillons ciselés, quatre-vingt-trois tableaux ou figures d'émail qui se détachent sur un fond d'or, et qui sont tous cantonnés, soit par des colonnettes, soit par des pilastres enrichis de perles et de pierres fines. Les tympans des arcs qui surmontent les tableaux ou les figures, et tous les champs qui peuvent se trouver entre les émaux, sont couverts d'une prodigieuse quantité de pierres fines, de perles d'une grande valeur et de petits médaillons d'émail ; on y trouve encore deux camées antiques. Cet ensemble est d'un éclat merveilleux et d'une richesse qu'on ne rencontre dans aucun autre monument d'orfévrerie.

Chacun des tableaux, chacune des figures a été exécutée à part sur une plaque d'or ou d'ar-

(1) N°s 12 et 13 du catalogue publié par la commission royale. M. DE LINAS a donné la reproduction des huit plaques dans son *Histoire du travail à l'Exposition universelle de* 1867, p. 125.

(2) DU SOMMERARD a donné une planche en couleur de la *Pala d'oro* dans son album, 10e série, pl. XXXIII.

gent doré, et tout l'espace que les sujets ou les figures devaient occuper a été fouillé profondément ; dans ces petites cases ainsi préparées, l'orfèvre a rendu les linéaments du dessin par de petites bandelettes d'or très-minces posées sur champ ; ensuite les différents émaux ont été fondus dans les interstices d'après les procédés que Théophile a expliqués. C'est ce dont nous avons pu nous convaincre en examinant quelques parties détériorées de la pala, à une époque (1839) où elle était déposée dans le trésor de Saint-Marc.

Elle a été restaurée complétement depuis, et rétablie au mois de mai 1847 sur une base de marbres de diverses couleurs, en arrière du maître autel de l'église Saint-Marc. Nous l'avons revue deux fois depuis son installation nouvelle, en 1847 et en 1862. Dans l'ensemble, la pala offre aujourd'hui, à la vérité, un aspect resplendissant d'or, d'émaux et de pierreries ; mais il n'est plus possible au public de bien apprécier tous les détails des charmantes peintures en émail, qui font, sous le rapport de l'art, son principal mérite ; car pour bien juger des tableaux de la partie supérieure, il faut s'élever sur une échelle (1). Aussi nous ne pourrions donner de la pala une description aussi complète que nous allons le faire, si nous ne l'avions pas examinée tout à loisir avant sa réinstallation.

Au premier aspect, la pala d'oro présente, indépendamment de la partie centrale où se trouve la figure du Christ, cinq rangées horizontales de figures ou de tableaux qui sont superposés les uns aux autres ; mais ce n'est pas dans cet ordre qu'on doit l'examiner et la décrire. Elle se compose des deux parties distinctes renfermées dans des cadres semblables. La première partie, ou partie supérieure, qui peut avoir environ soixante-quinze centimètres de hauteur, se compose d'un médaillon au centre, et de six tableaux placés sous des arcades plein cintre reposant sur trois colonnettes en faisceau. Ces tableaux sont disposés trois par trois à droite et à gauche du médaillon central, qui a la forme d'un quadrilatère dont les côtés sont surmontés par un arc de cercle. Ce médaillon est rempli par la figure de l'archange saint Michel, dont la tête est ceinte d'un diadème de perles et le cou orné d'un collier de pierres fines. Sa longue tunique, émaillée, est enrichie de pierres précieuses. Les bras sont exécutés en haut relief et font saillie hors du tableau. Les plumes des ailes et des parties assez larges de la tunique sont rendues par l'or du fond réservé. D'une main, l'archange tient une perle en forme de cœur, de l'autre, un labarum. L'inscription ΟΑΡ-ΜΗΛ, ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, est inscrite au-dessus de sa tête. Les six tableaux d'émail ont pour sujets : à droite de saint Michel, le crucifiement, la descente de Jésus aux enfers, l'entrée du Christ à Jérusalem ; à sa gauche, l'ascension, la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, la sépulture de la Vierge. Des inscriptions grecques indiquent les sujets. Remarquons que dans le crucifiement, le Christ n'est plus vêtu de ce long colobium que l'on trouve sur le Christ en croix dans les peintures des manuscrits du sixième et du neuvième siècle (2) ; il porte simplement un linge qui descend de la ceinture jusqu'aux genoux, comme dans celles de la fin du dixième et du onzième. Dans le tableau de la sépulture de la Vierge, le Christ, placé derrière le tombeau qui occupe le premier plan, s'empare de l'âme de sa Mère, représentée sous la forme d'un enfant serré dans des langes. Ces tableaux, d'environ trente-cinq centi-

(1) En 1862, et grâce à l'obligeante intervention de M. le baron de Théis, consul général de France à Venise, nous avons obtenu la faveur d'une échelle, à l'aide de laquelle nous avons pu examiner de nouveau les parties supérieures de la pala.

(2) Voyez tome II, page 171, et notre planche XLIV.



mètres en hauteur et en largeur, renferment un assez grand nombre de figures. Les sujets sont sagement composés ; les figures, bien groupées, ne manquent pas d'expression, malgré la roideur dont la peinture en émail incrusté ne peut se défaire entièrement. On reconnaît là l'œuvre d'une école qui avait encore conservé de bonnes traditions. Trente-huit petits médaillons d'émail sont répartis sur le fond de la partie supérieure de la pala autour du saint Michel, au-dessus des intervalles qui séparent les tableaux et sur les côtés.

Avant la dernière restauration de la pala, cette partie supérieure était séparée de la partie inférieure et rattachée à celle-ci par des charnières qui avaient dans l'origine servi à replier cette première partie sur la partie inférieure.

La partie inférieure de la pala, qui a un mètre quarante centimètres environ de hauteur, se compose d'une partie centrale, et de deux parties latérales, formées chacune de trois rangées de six figures superposées les unes aux autres. Cet ensemble est encadré par en haut et sur les côtés dans une bordure composée de vingt-sept petits tableaux carrés : dix-sept en haut, placés horizontalement, et cinq posés verticalement au-dessus les uns des autres sur chacun des côtés. Ils sont, dans les deux sens, séparés les uns des autres par des listels formés de pierres fines et de perles. Le tout est renfermé dans un cadre ciselé, semblable à celui de la partie supérieure. Au premier aspect, l'œil le moins exercé s'aperçoit aisément que cet ensemble n'a pas été conçu d'un premier jet, et qu'au contraire la pala a dû recevoir des additions et subir des remaniements à différentes époques. Les lignes des rangées latérales ne se rencontrent pas avec celles de la partie centrale. Les petits tableaux de la bordure n'ont aucune correspondance avec les figures des rangées latérales ou du centre.

La partie centrale forme un carré long d'un mètre environ de hauteur sur une largeur d'environ quatre-vingts centimètres ; elle est divisée en trois bandes inégales en hauteur. Au milieu, dans un médaillon circulaire dont le contour est formé de pierres précieuses, le Christ est assis sur un trône d'or enrichi de rubis, d'émeraudes, de saphirs et de perles. Le nimbe qui orne sa tête se compose également de ces belles pierres ; ses mains, qui sont en haut relief d'or, paraissent avoir été ajoutées sur les mains d'émail qu'elles recouvrent. De la droite il bénit, de la gauche il tient le livre des Évangiles. Le médaillon circulaire qui contient le Christ est tracé dans un rectangle dont les angles sont remplis par quatre médaillons renfermant les figures des évangélistes et par une quantité de pierres précieuses. Les noms des évangélistes sont inscrits en latin au-dessus des figures, et sur le livre que tient chacun d'eux sont tracés les premiers mots de l'Évangile qui lui appartient. La bordure du médaillon circulaire du Christ se relève en pointe jusqu'à la bande supérieure, pour porter un médaillon à contours irréguliers où se trouve représenté un sujet symbolique auquel les Grecs donnent le nom de *ἡ ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου*, « la préparation du trône ». On y voit un trône orné d'un coussin qui porte le livre des Évangiles au-dessus duquel plane la sainte colombe. Deux chérubins et deux anges sont distribués à droite et à gauche dans des compartiments inégaux.

La bande inférieure de la partie centrale renferme cinq compartiments. Dans celui du milieu, on voit la figure de la Vierge avec les sigles ordinaires MP-ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ). A sa droite, est un personnage revêtu du costume de l'un des grands officiers de la cour de Constantinople, avec cette inscription latine : OR. FALETRUS-DI. GRA. VENECIE DUX. C'est la figure

du doge Ordelafo Faliero qu'on a voulu reproduire. A sa gauche, la figure de l'impératrice Irène, dont une inscription grecque indique le nom et la qualité.

Les deux derniers compartiments de la bande inférieure de la partie centrale sont remplis par deux inscriptions en émail incrusté que voici :

ANNO MILLENO CENTENO JUNGITO QUINTO
TUNC ORDELAPHUS FALEDRUS IN URBE DUCABAT
HAEC NOVA FACTA FUIT GEMMIS DITISSIMA PALA;
QUAE RENOVATA FUIT TE, PETRE, DUCANTE, ZIANI,
ET PROCURABAT TUNC ANGELUS ACTA FALEDRUS
ANNO MILLENO BIS CENTENOQUE NOVENO.

POST QUADRAGENO QUINTO POST MILLE TRECENTOS
DANDULUS ANDREAS PRAECLARUS HONORE DUCABAT,
NOBILIBUSQUE VIRIS TUNC PROCURANTIBUS ALMAM
ECCLESIAM MARCI VENERANDAM JURE BEATI,
DE LAUREDANIS MARCO, FRESCOQUE QUIRINO
TUNC VETUS HAEC PALA GEMMIS PRETIOSA NOVATUR.

Venons aux parties latérales formées, comme nous l'avons dit, de trois rangées superposées de figures. La rangée supérieure se compose de douze figures d'archanges, six à droite, six à gauche ; elles sont de profil, dans l'attitude de la salutation, et tournées vers le centre du monument. Quatre des plaques portent des inscriptions grecques donnant les noms de Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel ; sur les autres on lit seulement l'abréviation O A P des mots grecs *ὁ ἀρχάγγελος*.

La rangée inférieure, de la même hauteur que la précédente, est remplie par douze figures de prophètes vues de face. Chaque tableau renferme le nom du prophète qu'il reproduit et une inscription. Quatre de ces inscriptions sont en caractères grecs, les huit autres en latin.

Les figures de ces deux rangées, exécutées avec une grande perfection, sont placées sous des arcs bombés dont l'extrados se relève en pédicule pour porter un bouquet de pierres fines ou de perles.

La rangée du milieu, qui est d'une hauteur presque du double des autres, renferme les figures des douze apôtres, d'environ trente centimètres de hauteur. Le premier à la droite du Christ tient un volumen : c'est saint Pierre; les autres, un livre; ils ne sont d'ailleurs signalés par aucun autre attribut. Ces figures sont, avec les figures d'archanges et de prophètes, ce qu'il y a de plus parfait dans la pala. Le dessin en est très-correct, les poses sont pleines de noblesse et les vêtements largement disposés ; les émaux des carnations sont fondus avec tant d'art, que l'artiste est parvenu à faire ressortir, par un léger modelé, les diverses parties des visages. On peut regarder ces douze belles plaques comme le chef-d'œuvre de la peinture en émail incrusté. Chaque figure est placée sous un arc plein cintre brisé surmonté d'un arc en fronton, disposition architectonique qu'on rencontre surtout en Italie dans les diptyques d'ivoire du quatorzième siècle.

Parmi les vingt-sept petits tableaux carrés qui forment bordure par en haut et sur les

côtés des parties que nous venons de décrire, onze reproduisent des sujets tirés de la vie et de la passion du Christ, et six des figures de saints : ces dix-sept tableaux sont ceux qui bordent le haut; les dix autres, qui sont sur les côtés, ont pour sujets des scènes de la vie de saint Marc. Les différents sujets sont indiqués par des inscriptions latines. Ces tableaux offrent une grande finesse d'exécution, et, malgré leur petitesse, les figures y sont bien dessinées et les groupes disposés convenablement. Ils sont tous encadrés dans une petite bordure d'émail bleu.

Chacune des deux parties supérieure et inférieure de la pala est renfermée, comme nous l'avons dit, dans un cadre d'argent doré et ciselé reproduisant des enroulements d'un style élégant qui sont interrompus de distance en distance par des demi-figures ciselées sur or et par de petits médaillons d'émail, où sont reproduits les symboles des évangélistes, des anges et des saints. Ce travail dénote une époque beaucoup plus récente que le reste du monument, et peut appartenir au dernier remaniement de la pala, qui eut lieu sous le gouvernement du doge Andrea Dandolo (1342 † 1354) ; les médaillons d'émail sont de différentes époques. Lors de la dernière restauration de la pala, de 1842 à 1847, on trouva écrite à la plume, sur le bois auquel sont fixées les plaques d'or et d'argent, cette inscription : M. CCCXLII. GIAM. BONENSEGNA. ME. FECIT. ORATE. PRO. ME. N'y a-t-il pas lieu de supposer que ce Bonensegna a été l'auteur de la restauration de la pala et de son joli cadre ciselé?

Enfin, pour terminer ce qui a rapport à la description de la pala d'oro, nous devons dire que, d'après Meschinello (1), on comptait sur la pala d'oro, avant 1796, treize cents perles, quatre cents grenats, quatre-vingt-dix améthystes, trois cents saphirs, autant d'émeraudes, quinze rubis, quatre topazes et deux camées antiques. Depuis sa dernière restauration, terminée en 1847, la pala n'est pas moins riche. Le nombre total des pierres qui la décorent s'élève à treize cent trente-neuf; on y compte encore plus de douze cents perles (2).

Les archéologues italiens ne sont pas d'accord sur l'origine de la pala d'oro ni sur l'époque à assigner à la confection de ses diverses parties. Une tradition qui s'est perpétuée depuis le dixième siècle veut qu'elle ait été commandée à Constantinople, en 976, par le doge Orseolo I[er], qui fit restaurer les édifices incendiés par le peuple lors du meurtre de Pierre Candiano IV, son prédécesseur. Orseolo fit venir en effet de Constantinople des architectes qui commencèrent la construction de l'église Saint-Marc (3). Tous les anciens chroniqueurs vénitiens, Jean Diacre au onzième siècle (4), Andrea Dandolo au quatorzième,

(1) *Chiesa ducale di S. Marco*, t. II.

(2) JACOPO MONICO, *la Pala d'oro*. Venezia, 1847.

(3) « Succeduto poi l'incendio di parte della chiesa e del Palagio ducale, quando fu dal popolo ucciso Pietro Can- » diano, da Pietro Orseolo per la redificatione, da Constantinopoli furono chiamati i piu eccellenti architetti che vi » fossero, e con molta solennità restarono, alla presenza del Doge, e di Pietro Malfatto vescovo della città, gettate le » fondamenta. » (ANDREA MOROSINI, *Historia della città e republica di Venetia*, lib. IV. In Venetia, MDXXXVII, presso Baglioli.)

(4) La plus ancienne chronique vénitienne, connue sous le nom de *Chronicon Venetum*, a été attribuée à un certain Sagornino, et cela est venu de ce qu'au folio 38 d'un manuscrit de cette chronique venant de la bibliothèque d'Urbin, se trouve, dans une marge, une charte (ou projet de charte) se référant à l'année 1032 et commençant par ces mots : « *Quadam die nos Johannes Sagornino ferrarius.* » Cet écrit se rattache à des intérêts particuliers de Sagornino, ouvrier en fer.

Zanetti a publié le *Chronicon Venetum Sagornino tributum* sans discuter la question ; mais M. Pertz, qui l'a publié en second lieu (*Monum. Germ. historica*, IX, 1), fait remarquer que cette charte se réfère plutôt au possesseur du livre

Sabellici (1) et Giustiniani (2) au quinzième, sont tombés d'accord de ces faits. Mais comme les inscriptions gravées sur la pala ne font pas mention du doge Orseolo, François Sansovino, auteur du seizième siècle, voulant sans doute concilier la tradition avec l'absence du nom d'Orseolo dans les inscriptions, imagina de dire que la pala, commandée en effet à Constantinople par Orseolo, n'avait été apportée à Venise et placée sur l'autel que sous le doge Ordelafo Faliero, qui gouverna la république de 1102 à 1117 (3). Cette opinion, qui ne repose sur aucun document, a été adoptée par Cicognara (4), qui attribuait au temps d'Orseolo la partie supérieure de la pala seulement, et à la restauration faite par Faliero les petits tableaux carrés qui font bordure ; il voulait aussi que toutes les plaques qui portent des inscriptions latines eussent été faites par des artistes italiens (5). Il a été suivi sur ces deux points par la plupart de ceux qui ont écrit depuis lui sur la pala.

Une opinion toute nouvelle s'est produite dans ces derniers temps. M. F. Zanotto, qui a donné la description de Venise dans un grand ouvrage que la municipalité a publié à l'occasion de la réunion du neuvième congrès scientifique dans cette ville (6), a soutenu qu'aucune des parties de la pala ne pouvait être attribuée au temps d'Orseolo. Il se fonde sur ce que ce doge n'est pas désigné dans les inscriptions gravées sur la pala, qu'Ordelafo Faliero y est seul nommé, que sa figure s'y trouve reproduite, tandis que celle d'Orseolo n'y a pas été placée. Cicognara et les auteurs qui l'ont suivi avaient expliqué ces mots : *Hæc nova facta fuit gemmis ditissima pala*, de la première inscription, dans ce sens que Faliero aurait renouvelé, restauré la pala en la faisant plus belle. M. Zanotto admet une nouvelle leçon du texte ; il veut qu'on lise l'adverbe *nove* au lieu de l'adjectif *nova* (7) ; il ajoute que ce n'est qu'à cause de la mauvaise latinité du temps que l'adjectif a remplacé l'adverbe, et il prétend qu'on doit traduire la phrase dans ce sens : Cette pala, riche de pierres fines, fut nouvellement faite en l'année 1105, sous le doge Ordelafo Faliero.

Nous croyons que les auteurs italiens n'ont pas pris la bonne voie pour arriver à découvrir la véritable origine de la pala, et à déterminer, autant qu'il est possible de le faire, l'époque de l'exécution de ses différentes parties. Ce n'est pas en dissertant grammaticalement sur la valeur de la versification latine d'une inscription du quatorzième siècle qu'on

qu'à son auteur, et il croit devoir l'attribuer à Jean, diacre vénitien, ministre de Pierre Orseolo, qui avait été envoyé par lui plusieurs fois auprès d'Othon III. En comparant le récit que Jean a laissé de sa légation avec la chronique, M. Pertz en induit que les deux écrits sont de la même personne. Il établit, par le texte même de la chronique, qu'elle fut commencée vers 980 et qu'elle a dû être écrite au fur et à mesure des événements qui se déroulaient sous les yeux de l'auteur. Le récit de Jean Diacre s'arrête à l'année 1008.

Le manuscrit de la bibliothèque d'Urbin, aujourd'hui dans la Vaticane, n° 440, qui n'a pas été connu de Zanetti, serait, suivant M. Pertz, le manuscrit autographe. L'écriture est de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième.

La *Chronique de Grado* serait du même auteur.

(1) *Rerum Venetarum libri. IV*, prim. dec. Venetiis, 1487.

(2) *De origine urbis Venet.*

(3) « E la pala ridotta a perfettione con lunghezza di molti anni per diversi accidenti fu condotta a Venetia sotto » Ordelaffo Faliero Doge 33 che visse l'anno 1102. » (*Venetia città nobilissima descritta.* In Venetia, 1581, f° 36 v°.)

(4) *Storia della scultura*, I, 163.

(5) *Fabbriche di Venezia.*

(6) *Venezia e le sue lagune.* Venezia, 1847, t. II, 2e part., p. 82.

(7) La quantité s'oppose à ce qu'on lise *nŏvē*.

arrivera à une solution satisfaisante de ces difficultés. On peut y parvenir plus sûrement, ce nous semble, par des recherches dans les anciens chroniqueurs de la république vénitienne, par une explication rationnelle des textes, et surtout par un examen attentif de la nature du monument et de la destination qui lui fut donnée aux différentes époques de sa conection et de sa restauration. Remarquons d'abord que les deux inscriptions, qui sont identiques par le style, la forme des lettres et le mode d'application sur le fond d'or, datent du quatorzième siècle seulement; elles ont été gravées sur le monument en 1345, à l'époque de sa restauration sous le doge Andrea Dandolo. C'est ce qu'indiquent indubitablement ces vers de la seconde inscription :

Post quadrageno quinto post mille trecentos
Dandulus Andreas præclarus honore ducabat,
Tunc vetus hæc Pala gemmis pretiosa novatur.

Maintenant, que disent les historiens sur le doge Orseolo, en ce qui touche le don qu'il aurait fait de la pala à l'église Saint-Marc ? La plus ancienne chronique vénitienne (le *Chronicon Venetum*), écrite de 980 à 1008 par Jean Diacre (1), s'exprime en ces termes : « *In Sancti Marci altare tabulam miro opere ex argento et auro Constantinopolim peragere jussit* (2). » Ainsi le doge fait faire à Constantinople une table d'autel pour l'église Saint-Marc, et les ermes dont se sert le chroniqueur indiquent un travail peu commun, qui était terminé, qu'il avait sous les yeux, et non une œuvre seulement commandée à Constantinople, et qui aurait encore été dans l'atelier de l'orfévre.

Après Jean Diacre vient Andrea Dandolo. Le célèbre historien était doge de la république, qu'il gouverna de 1342 à 1354. Toutes les archives de l'État étaient donc à sa disposition, et mieux que personne il pouvait écrire l'histoire de son pays. C'est de son temps que la pala reçut sa troisième restauration, et que furent gravées et émaillées les deux inscriptions qui s'y lisent encore. Eh bien, malgré le texte de ces inscriptions qui ne parlent pas du doge Orseolo, Dandolo constate que celui-ci avait fait exécuter à Constantinople, pour l'église Saint-Marc, une table d'autel d'un admirable travail (3). Voilà un fait établi par les plus anciens historiens de la république, sans que rien puisse faire supposer que la table d'autel n'ait point été apportée immédiatement à Venise sous le dogat même d'Orseolo, malgré sa courte durée de deux années. Avant d'arriver à ce qu'Andrea Dandolo raconte du travail que fit exécuter Ordelafo Faliero, arrêtons-nous un instant pour examiner la nature du présent fait par Orseolo à l'église du saint patron de Venise. Ce n'était pas une pala, un retable (4) que le doge Orseolo avait offert à Saint-Marc. Au dixième siècle, on ne connaissait pas l'usage des retables, et rien n'était placé à cette époque au-dessus et en arrière de l'autel. Aussi les auteurs ne parlent-ils pas d'une pala, d'un pallium, mais d'un parement,

(1) Voyez plus haut la note 4 de la page 15.

(2) Ap. PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica*, t. IX, p. 26.

(3) ANDREA DANDOLO, *Chronicon Venetum*, lib. VIII, c. 15, ap. MURATORI, *Rer. ital. Script.*, t. XII, col. 212.

(4) Le mot impropre de *pala* ou *palla*, est dérivé du mot latin *pallium*, qui, parmi ses nombreuses acceptions, avait pour signification une grande pièce d'étoffe précieuse, dont on enrichissait les murs des églises et qu'on plaçait temporairement, à une certaine époque, en arrière de l'autel, pour lui servir de décoration. (DU CANGE, *Gloss.*, v° PALLIUM, édit. 1845, n° 2.)

tabulam altaris, qui devait décorer la face antérieure de l'autel. Ce parement d'autel, apporté de Constantinople, fut donc mis en place, et il excitait l'admiration du premier historien de la république, qui était contemporain du doge Orseolo. Que fait Ordefalo Faliero, au commencement du douzième siècle, plus de cent ans après que le parement d'autel d'Orseolo eut été placé à l'autel de la basilique? Suivant un usage qui commençait à s'introduire, il veut décorer le dessus de l'autel, et, à cet effet, il détache le parement d'autel du doge Orseolo, fabriqué à Constantinople, et le transporte au-dessus et en arrière de l'autel; et comme le parement d'autel n'avait pas une élévation suffisante pour produire l'effet qu'on doit attendre d'un retable, il le fait agrandir, et il y ajoute des plaques d'or enrichies de figures d'émail. L'historien doge Andrea Dandolo ne laisse aucun doute à cet égard, et nous ne comprenons pas que les auteurs vénitiens ne se soient pas arrêtés au récit de leur illustre historien. Les termes dont il se sert doivent même faire supposer que la pala serait parvenue jusqu'à son temps dans l'état où l'avait fait mettre Faliero (1).

D'après les faits constatés par le récit des historiens les plus anciens, il est donc établi que le doge Orseolo avait fait exécuter à Constantinople un parement d'autel qui fut apporté à Venise à la fin du dixième siècle, et que le doge Faliero fit entrer ce parement d'autel dans la composition d'un retable d'une dimension plus considérable. Lisez maintenant dans l'inscription *nova* ou *nove*, peu importe; car, sans dénier le fait de la confection à Constantinople du parement d'autel au temps d'Orseolo, l'auteur de l'inscription pouvait dire que la pala, le retable, était un ouvrage nouveau exécuté sous le gouvernement de Faliero, puisque, antérieurement à 1105, aucune pala n'existait au-dessus du grand autel de Saint-Marc.

Recherchons maintenant quelles sont les parties de la pala qui appartenaient au parement d'autel d'Orseolo, et si quelques-unes de ses peintures en émail peuvent être attribuées à des artistes italiens.

Il faut se rappeler d'abord que, dans l'origine, la partie supérieure de la pala se refermait sur la partie inférieure, et qu'elle formait ainsi un véritable diptyque, à la seule différence que la fermeture avait lieu dans le sens horizontal, au lieu de se faire dans le sens vertical, comme cela est ordinairement en usage dans les diptyques. Les charnières qui existaient encore avant la dernière restauration, achevée en 1847, dénotaient suffisamment le fait, attesté d'ailleurs par un auteur vénitien qui donne à la pala le nom de diptyque (2).

Cicognara supposait que la partie supérieure de la pala était la plus ancienne, et que seule elle pouvait être attribuée au temps d'Orseolo. Cette partie est en effet fort ancienne, et son état de dégradation avant la dernière restauration de 1847 en était déjà une preuve; mais elle n'avait pu seule composer le parement d'autel, *tabulam altaris*, qu'Orseolo avait fait faire. Le médaillon de saint Michel, qui est au centre de cette partie supérieure, et les six tableaux qui l'accompagnent, n'ont pas une hauteur de plus de 50 centimètres environ,

(1) « Sequenti anno (1105) dux tabulam auream gemmis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam, pro uberiori reverentia beati Marci evangelistæ, super ejus altari deposuit, quæ aliquibus interjectis thesauris aucta usque in hodiernum extitit. » (Lib. IX, cap. 2, apud MURATORI, *Rerum ital. Script.*, XII, col. 259.)

(2) « A Constantinopoli fu fatto lavorare quel dittico preziosissimo, che noi chiamiam Palla.» (ZANETTI, *Dell' origine di alcune arti principali appresso i Veneziani libri due*. Venezia, 1758, p. 92.)

sans y comprendre, bien entendu, la bordure d'encadrement, qui doit dater du quatorzième siècle; une pièce d'orfévrerie de cette dimension n'aurait jamais pu constituer un parement d'autel. Qu'on n'oublie pas non plus que des charnières rattachaient cette première partie à une seconde, ce qui avait donné au parement d'autel la forme d'un diptyque. Cet état matériel de la partie supérieure de la pala nous fournit doublement la preuve qu'une partie inférieure égale en hauteur au médaillon de saint Michel devait exister. Il est facile de retrouver cette seconde partie. Le médaillon du Christ, qui est égal en hauteur, à peu de chose près, à celui de saint Michel, devait occuper le centre de la partie inférieure du diptyque. Indépendamment de ce rapport de proportion, il est à remarquer que le mode d'exécution est le même dans les deux médaillons. Le saint Michel et le Christ ont les mains en haut relief, faisant saillie hors du tableau, ce qui ne se rencontre dans aucune autre des plaques émaillées qui entrent dans la composition de la pala. Ces deux médaillons formaient donc les deux points de centre des deux feuilles du diptyque.

Quant aux parties latérales qui accompagnaient le médaillon central du Christ, elles se reconnaissent aisément. Les douze archanges qui, divisés six par six, forment la première bande des parties latérales actuelles, sont vus de profil, tournés vers le centre du monument, dans une attitude respectueuse. Dans les idées de l'artiste, ils devaient s'incliner en adoration devant le Seigneur. A la place où ils sont aujourd'hui, leurs pieds se trouvent à un point plus élevé que la tête du Christ, et ils s'inclinent sans motif; mais si l'on dispose les plaques d'or sur lesquelles sont figurés les archanges de manière que le haut de ces plaques soit de niveau avec la partie supérieure du médaillon qui renferme le Christ, les têtes des archanges se trouvent à la hauteur de sa tête, et l'on comprend alors l'attitude respectueuse que l'artiste leur a donnée. Les plaques des archanges, avec les décorations qui surmontent les figures, forment exactement la moitié de la hauteur du médaillon central. Les figures qui s'adaptaient à l'autre moitié doivent être celles des douze prophètes, qui occupent six par six la bande inférieure des deux parties latérales. Les plaques émaillées des prophètes sont égales en hauteur à celles des archanges, et deux de ces plaques superposées font la hauteur du médaillon central du Christ.

Ainsi, le parement d'autel commandé par Orseolo à Constantinople, à la fin du dixième siècle, était composé de deux parties, l'une supérieure, où se trouvait au centre le saint Michel avec trois tableaux de chaque côté; l'autre, au-dessous, qui avait le Christ au centre et deux parties latérales formées chacune de deux bandes superposées, l'une de six archanges, l'autre de six prophètes. Les deux parties ainsi réunies peuvent avoir en hauteur au total un mètre et quelques centimètres, et si l'on y ajoute la bordure qui devait encadrer chacune des parties, on trouve que le parement avait alors la hauteur ordinaire des autels.

Mais, diront les auteurs italiens qui, avec Cicognara, veulent absolument que la pala ait été faite en grande partie par des artistes italiens, les peintures qui portent des inscriptions latines ne sont pas sorties de la main des Grecs, et n'ont pas été faites à Constantinople : or parmi les plaques émaillées qui auraient ainsi composé le parement d'autel d'Orseolo, il se rencontre huit des plaques des prophètes sur lesquelles on lit des inscriptions latines. On ne peut en aucune façon admettre ici l'opinion de Cicognara, et le latin des inscriptions ne prouve absolument rien contre la provenance grecque des peintures; car il ne faut pas

oublier que les peintures en émail incrusté de la pala sont exécutées chacune séparément sur des plaques d'or ou d'argent doré, et que le métal qui sert de fond aux figures ou aux sujets en émail reste libre. Ainsi, les orfévres italiens, qui à différentes époques, sous Faliero, sous Ziani, sous Dandolo, ont agrandi, remanié ou restauré la pala, ont pu graver des inscriptions latines sur le fond d'or des plaques, là où les Grecs avaient négligé de le faire. Ces inscriptions ne sont donc pas la preuve que les peintures en émail aient été faites en Italie. Nous croyons pouvoir démontrer au contraire que tous les émaux sont de provenance byzantine.

Lorsque Faliero voulut transporter la pala au-dessus de l'autel de Saint-Marc, et faire un retable du parement d'autel du doge Orseolo, il fallut donner une plus grande dimension à cette pièce d'orfévrerie. Au rectangle qui renfermait le médaillon du Christ, il ajouta une bande supérieure et une bande inférieure, divisées chacune en cinq compartiments. Dans la bande inférieure, il plaça la figure de l'impératrice Irène, sa contemporaine, et une autre figure au-dessus de laquelle il grava son nom; puis, pour donner aux parties latérales la même élévation qu'à la partie centrale, il sépara les deux bandes des archanges et des prophètes, pour placer entre elles les douze figures des apôtres. Des orfévres vénitiens ont pu être chargés de la construction du nouveau retable; mais étaient-ils capables de faire ces magnifiques figures d'émail qui reproduisent les douze apôtres? Le dixième siècle avait été l'âge de fer pour l'Italie, qui ne fut pas beaucoup plus heureuse pendant les deux premiers tiers du onzième. Les arts de luxe y avaient à peu près péri durant cette longue période de calamités, à tel point que Hildebrand, sous Alexandre II († 1073), était obligé de faire exécuter à Constantinople les fameuses portes de bronze de la basilique de Saint-Paul, et que, ainsi qu'on l'a vu dans l'historique que nous avons tracé de l'art de l'orfévrerie, Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, voulant en 1068 avoir dans son église, à l'exemple de Saint-Marc de Venise, un parement d'autel avec des figures en émail, ne put trouver en Italie d'artistes pour exécuter un pareil travail, et, afin de s'en procurer un, envoya à Constantinople quelques-uns de ses moines avec une grosse somme d'argent (1). En admettant même que dans l'espace de trente années les orfévres italiens soient devenus d'assez habiles émailleurs pour faire ces grandes figures d'apôtres, n'est-il pas plus naturel de supposer que Faliero les a tirées de Constantinople, où les Vénitiens avaient des comptoirs, que d'admettre qu'il en avait confié l'exécution aux élèves qui s'étaient formés dans les écoles que Didier avait ouvertes dans son monastère. Ces figures d'apôtres sont d'ailleurs de la meilleure époque de l'art de l'émaillerie, et ont une analogie parfaite avec les belles figures d'émail accompagnées d'inscriptions grecques, que l'on voit sur les couvertures de manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc, rapportées de Constantinople, que nous avons fait reproduire dans nos planches LXII et LXIII. Si Faliero avait eu des artistes italiens à sa disposition, il se serait fait représenter sur la pala en costume de doge et coiffé du bonnet à corne, insigne de sa dignité. Au lieu de cela, on mit dans la bande ajoutée à la partie centrale de la pala la figure de l'un des grands dignitaires de la cour byzantine. M. Zanotto, qui veut que la pala ait été faite en entier sous Faliero, et que les plaques portant des inscriptions latines soient l'œuvre d'artistes italiens, dit

(1) Leo Ostiensis, *Chronica sacri mon. Casinensis.* Lutetiæ Paris., 1668, p. 361. — Voyez tome Ier, p. 395.

que le costume donné au doge est celui qui appartenait au despote (1), le premier dignitaire de l'empire oriental (2). Cet aveu nous suffit. Il est donc constant que, pour faire un doge de ce dignitaire, on s'est contenté, faute de mieux, de graver le nom de Faliero sur le fond d'or d'une plaque émaillée qui provenait évidemment de Constantinople. Ceci vient à l'appui de ce que nous disions plus haut, que les inscriptions latines tracées sur les plaques émaillées ne peuvent donner aucune preuve de leur provenance italienne. Pas un artiste italien, à la fin du onzième siècle, n'aurait eu d'ailleurs le talent de produire des figures dessinées avec autant d'art que le sont ces figures d'apôtres dont on s'est servi pour agrandir en hauteur l'ancien parement d'autel d'Orseolo. Nous devons regarder ces émaux, précisément à cause de leur perfection, comme appartenant au dixième siècle, époque à laquelle les arts étaient très-florissants à Constantinople, et où l'art de l'émaillerie était arrivé à son apogée. L'impératrice Irène fut sans doute la donatrice de ces belles peintures qui étaient d'une époque bien antérieure à elle, et sa figure aura été placée par reconnaissance non loin de celle du doge, dans la bande inférieure de la partie centrale.

Il ne reste plus qu'à rechercher l'origine des vingt-sept petits tableaux qui font bordure autour des figures. Ont-ils été placés par Faliero dans la pala lors de la conversion du parement d'autel en un retable, ou bien lors de la restauration qui en fut faite sous le dogat de Ziani en 1209? Aucun document ne peut donner une solution certaine de la question. A cette dernière époque, les orfévres italiens étaient devenus de bons émailleurs. Cependant, en examinant les termes dont se sert l'historien doge Dandolo, on acquiert la certitude que la restauration faite par Ziani n'a consisté que dans une simple réparation et dans l'addition de pierres précieuses. Dandolo, en effet, ne se sert pas du mot *aucta*, qu'il avait employé en racontant la mutation que Faliero avait fait subir au parement d'autel d'Orseolo ; il dit seulement que sous Ziani la pala fut réparée, et qu'on y ajouta des pierres précieuses (3). Si on l'avait agrandie de nouveau par des plaques émaillées, n'aurait-il pas parlé de cette addition, puisqu'il mentionnait celle des pierres fines? Au surplus, en admettant que Ziani ait fait ajouter des émaux à la pala, on sera convaincu qu'ils devaient être byzantins, si l'on fait attention que Constantinople avait été prise et pillée cinq ans auparavant par les Vénitiens et les Français, et que les plus précieuses richesses de l'empire oriental étaient précisément apportées à Venise à l'époque où Ziani gouvernait la république (1205 à 1229). Il était beaucoup plus simple pour le doge de se servir de trésors qui ne coûtaient rien à l'État, que de payer des artistes italiens pour émailler les plaques d'or dont il aurait voulu augmenter la pala.

La seconde inscription incrustée d'émail sur la pala énonce une troisième restauration faite en 1345, sous le dogat de l'historien Andrea Dandolo. A cette époque, les émaux cloisonnés étaient abandonnés, et les orfévres italiens, quand ils voulaient enrichir leurs travaux de peintures en émail, n'employaient plus que des émaux de basse taille. Aucune des

(1) *Venezia e le sue lagune*, t. II, 2ª part., p. 82.

(2) Codin., *De officialibus palatii Const.* Bonnæ, 1839, p. 6.

(3) « Angelus Faledro solus procurator Ducalis Capellæ, tabulam altaris Sancti Marci additis gemmis et perlis, Ducis jussu, reparavit. » (Lib. X, cap. IV, apud Muratori, *Rerum ital. Script.*, XII, col. 333.)

plaques émaillées ne pourrait donc être attribuée à cette époque ; mais la pala dut être alors entièrement remaniée. Une grande partie des dispositions architecturales de l'orfévrerie et les bordures d'encadrement en argent ciselé et doré appartiennent à ce temps ; le style qui les caractérise ne doit laisser aucun doute sur ce point.

En résumé, suivant nous, la partie supérieure actuelle de la pala, le médaillon du Christ, les douze figures d'archanges et les douze figures de prophètes, composaient le parement d'autel que le doge Orseolo fit exécuter à Constantinople ; les autres plaques d'émail et quelques pierres précieuses auraient été ajoutées par Faliero en 1105, lorsqu'il fit convertir le parement d'autel en un retable ; toutes les peintures en émail seraient donc de provenance byzantine. Ziani, au commencement du douzième siècle, se serait contenté de faire restaurer la pala en y ajoutant des pierres fines, et Dandolo, au quatorzième, aurait fait refaire presque entièrement les dispositions architecturales du monument et encadrer chacune des deux parties dans une jolie bordure d'argent ciselé et doré.

En continuant l'énumération des monuments de l'émaillerie cloisonnée byzantine, nous en indiquerons d'abord quatre qui nous semblent appartenir à une époque très-reculée, et qui peuvent être antérieurs à la restauration du culte des images sous Michel III (842).

1° Une croix pectorale émaillée sur or des deux côtés. Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (n° 661 de la description), elle a passé dans celle de M. A. J. Beresford Hope. M. Franks en a publié la gravure dans le *Journal archéologique* de Londres (1). Sur l'une des faces, le Christ est représenté attaché à la croix ; il est vêtu du colobium, qui lui descend jusqu'à la moitié des jambes ; ses pieds sont fixés séparément par deux clous sur la tablette qui les supporte. La présence de Dieu le Père n'est manifestée que par un Π, première lettre du mot πατήρ inscrit sur le sommet de la hampe. Dans le croisillon droit, on voit le buste de la Vierge ; dans le croisillon gauche, celui de saint Jean. Les inscriptions en abrégé : Ἴδε ὁ υἱός σου, Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου, que nous avons signalées sur le phylactère de Monza, se retrouvent sur cette croix. Sur l'autre face, la figure en pied de la Vierge occupe le milieu de la hampe ; les bustes de saint Jean, de saint Paul, de saint Pierre et de saint André sont aux extrémités des quatre branches. A droite et à gauche de chaque buste, des lettres grecques superposées tracent les noms des saints apôtres. Les figures se détachent sur un fond vert-émeraude. Les autres couleurs employées sont le blanc, le jaune clair, le noir, la couleur de carnation, le bleu clair, le bleu foncé, le rouge vermillon et le violet. En donnant la description de cette croix dans le catalogue de la collection Debruge Duménil (2), nous avons dit que la forme des lettres, le caractère des figures et le style du monument dénotaient un ouvrage byzantin fort ancien, qu'on croyait du dixième siècle, mais qui pourrait remonter plus haut. Aujourd'hui que nos recherches sur l'art de l'émaillerie sont plus complètes, nous croyons devoir l'attribuer en effet à un temps antérieur à ce siècle. Au dixième siècle, l'art de l'émaillerie était, à Constantinople, dans toute sa splendeur, et cette croix, à cause de l'imperfection de son émaillure, ne doit pas appartenir à cette époque. Elle ne peut avoir été confectionnée qu'à une époque où l'art de l'émaillerie était peu avancé ; ou bien à l'époque de la décadence de cet art, ce qui très-probablement nous conduirait au delà

(1) *The Arch. Journ.*, t. VII, p. 51.

(2) *Description de la collection Debruge.* Paris, 1847, p. 570.

du douzième siècle. Mais le costume donné au Christ en croix, qu'on retrouve dans les plus anciens crucifix, comme dans le phylactère de Monza et dans les manuscrits du sixième et du neuvième siècle que nous avons décrits, indique une époque fort ancienne. Au dixième siècle, et surtout au onzième, les peintres byzantins ne figuraient déjà plus le Christ sur la croix vêtu d'un long colobium ; ils lui donnaient une sorte de jupe qui descendait de la ceinture aux genoux. On en trouvera des exemples dans les manuscrits grecs de ces époques (1) et sur la pala d'oro de Saint-Marc, dont nous venons de donner la description. Assigner une date précise à la croix de M. Beresford Hope est impossible ; mais il faut reconnaître que cette pièce est antérieure au dixième siècle.

2° Une petite croix dans le genre de celle de M. Beresford Hope, mais un peu plus petite, conservée dans le musée de Copenhague. Elle a été gravée dans les *Mémoires de la Société des antiquaires du Nord* (1840-1843, pl. X). D'un côté est représenté le Christ en croix, de l'autre cinq bustes de saints sont renfermés dans des médaillons. Chaque figure est accompagnée du nom du saint en caractères grecs. Cette croix fut trouvée dans le tombeau de Marguerite, fille de Prémislas II, roi de Bohême, et femme de Waldemar II, roi de Danemark. Cette princesse, plus connue sous le nom de reine Dagmar, mourut en 1213, et fut inhumée à Ringsted. Il est fort possible qu'elle ait apporté cette ancienne croix pectorale de la Bohême, dont les relations étaient fréquentes avec la cour d'Orient.

3° La croix conservée dans le trésor d'Essen, dont nous avons donné la description dans notre tome Ier, page 341. La plupart des émaux qui la décorent appartiennent à une époque où le style de l'antiquité n'avait pas subi d'altération à Constantinople.

4° Les émaux qui enrichissent la couverture d'un manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise (codex n° 56). Chacun des ais (de 26 centimètres de hauteur sur 18 de largeur) est contourné par une bordure composée de cloisons d'or de formes irrégulières qui sont remplies par des émaux rouges, violets et verts. Au centre, dans les deux côtés, est une croix ; sur l'une on voit le Christ, sur l'autre la figure en pied de la Vierge. La croix de crucifixion, en émail rouge purpurin, se détache sur un fond vert-émeraude. Le Christ est vêtu du colobium, sans manches, qui lui descend jusqu'aux pieds. Les croix sont entourées de dix médaillons d'émail, renfermant des figures de saints en buste ou des ornements. L'irrégularité que l'on remarque dans la bordure et la nature des émaux sont les signes d'une époque fort ancienne.

Nous allons maintenant signaler des émaux qui nous paraissent appartenir à la seconde moitié du neuvième siècle et au dixième, époque la plus florissante et la plus active des arts industriels à Constantinople.

1° Nous plaçons en première ligne ceux qui décorent six belles pièces d'orfévrerie appartenant au trésor de l'église Saint-Marc de Venise, dont nous avons déjà donné la description en traitant de l'orfévrerie, sous les nos 6 à 13, dans notre tome Ier, page 319 et suivantes. Nous prions le lecteur de s'y reporter.

2° Les seize émaux qui enrichissent la belle bordure d'or qui sert de cadre à la Vierge dite Nicopeja (qui donne la victoire). Ce tableau, qui représente la Mère de Dieu à mi-corps,

(1) Notamment dans un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 74, aux folios 58, 59, 99 et 207. Nous l'avons décrit tome II, page 185.

tenant devant elle son divin Fils, a été apporté à Venise après la prise de Constantinople par les Latins en 1204 (1). Il est placé au fond d'un tabernacle et sert de pala à l'autel de la Vierge, situé dans le bras septentrional de Saint-Marc. Les dix émaux placés dans le haut et dans le bas de la bordure reproduisent des figures en buste, parmi lesquelles on voit celles du Christ et de la Vierge ; les six qui sont disposées trois par trois sur les côtés, des figures de saints en pied. Toutes sont accompagnées de leurs noms en caractères grecs. L'orfévrerie de la bordure est un travail vénitien du dix-septième siècle.

3° Les quarante-huit émaux qui décorent la belle couverture d'argent doré de l'évangéliaire grec du dixième siècle, conservé dans la bibliothèque de la ville de Sienne. Notre planche LXI, reproduisant l'ais supérieur de cette couverture, la vignette en tête de ce chapitre qui offre la reproduction de l'émail central de l'ais inférieur, et les explications que nous donnons à la fin de ce volume sur la planche et sur la vignette, nous dispensent de toute nouvelle description.

4° Les beaux émaux qui enrichissent les couvertures des deux manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc de Venise, dont nous avons reproduit l'un des ais dans nos planches LXII et LXIII. Ces planches et la description que l'on en trouvera à la fin de ce volume feront connaître ces émaux à nos lecteurs.

5° Les émaux du reliquaire byzantin appartenant aux religieuses de Notre-Dame de Namur, que nous avons décrit tome Ier, page 330.

6° Une croix pectorale d'or sur laquelle est reproduit en émail le Christ sur la croix. Au-dessus de la croix, on lit les sigles ordinaires IC XC, et une inscription grecque, se détachant en émail blanc sur un fond d'émail bleu, qui est ainsi conçue : O BACIΛEC (Βασιλεύς) THC ΔOΞHC, Jésus-Christ, le Roi de gloire. Le dessin de la figure est très-correct ; le Christ est nu et porte un simple jupon blanc, noué par un cordon rouge, qui descend de la ceinture aux genoux ; les carnations sont rendues en couleurs naturelles d'un ton chaud, et les émaux ont été fondus avec tant d'habileté, qu'elles offrent un certain modelé sans qu'on s'aperçoive que différentes teintes d'émail aient été juxtaposées. Les émailleurs de l'Occident n'ont jamais pu arriver à ce degré de perfection. La barbe et les cheveux sont noirs ; le cloisonnage des pieds et des mains, d'une finesse extrême, a su conserver aux détails du dessin une correction bien rare dans les émaux incrustés. Le nimbe est en émail vert à croix blanche. La hauteur totale est de quatre-vingt-quinze millimètres, la largeur de vingt, la longueur de la traverse de soixante-deux. Ce bel objet appartenait à feu M. Pierre de Sevastianoff, conseiller d'État de l'empereur de Russie. Il a été exposé, en 1865, au Palais de l'industrie, à Paris, dans le musée rétrospectif.

7° Les émaux qui décorent la couverture de l'évangéliaire de Gotha, la coupe de sardonyx de la Bibliothèque nationale et le calice de Saint-Remi de Reims, pièces dont nous avons déjà donné la description dans notre tome Ier, pages 338 et 342.

8° Une plaque d'or (de 25 centimètres de hauteur sur 18 de largeur) sur laquelle est reproduite, en figures d'émail, la scène de la crucifixion. Elle appartient à la Riche-Chapelle du palais royal de Munich. Le Christ est attaché à la croix, le sang jaillit de son côté et tombe dans un vase placé au-dessous. La Vierge et une sainte femme se tiennent à la

(1) Tiepolo, *Trattato dell' imagine della gloriosa Vergine.* In Venetia, 1618.



Phot. col. Berti

Regamey lith.

EMAILLERIE ET ORFEVRERIE

Couverture d'un manuscrit grec de la Bibliothèque de Sienne

Paris, Vve A. MOREL & Cie Editeurs

Imp. [illegible] Paris



Phot col Prosdocimi

ÉMAILLERIE ET ORFÉVRERIE

Couverture d'un livre grec manuscrit de la bibliothèque de S. Marc

Paris Vve A. MOREL & Cie Edit



Phot. col. Prosdocimi — Kellerhoven lith.

ÉMAILLERIE ET ORFÉVRERIE.

Couverture d'un manuscrit Grec de la bibliothèque de St Marc

Paris Vve A. MOREL & Cie Edit. — Imp. Lemercier & Cie Paris

droite du Sauveur; à sa gauche sont placés saint Jean et le soldat Longin, la tête casquée et portant un bouclier au bras gauche; quatre anges, dont on ne voit que le buste, volent au-dessus des bras de la croix; au-dessous, dans le bas du tableau, trois soldats se partagent les vêtements du Sauveur. Ils sont casqués et portent, de même que Longin, la brigandine à écailles. Le jupon blanc qui ceint les reins du Christ et descend jusqu'aux genoux, est attaché par un cordon rouge, comme dans la croix pectorale que nous venons de décrire sous le n° 6. L'inscription H CTAYPΩCIC indique le sujet. Au-dessous des bras de la croix, on lit les inscriptions IΔE O YIOC COY, IΔOY H MHP COY : « Voici ton fils, voici ta mère », paroles adressées par le Christ à la Vierge et à saint Jean. Le dessin des figures est correct. L'emplacement que devait occuper chacune d'elles a été abaissé au marteau ou champlevé sur la pièce d'or, et dans la petite case ainsi préparée, tous les détails du dessin ont été rendus par un cloisonnage d'or d'une délicatesse extrême. Les émaux présentent une grande variété de couleurs. Cette belle plaque a été publiée par M. le docteur de Hefner-Alteneck (1).

9° Les émaux que l'on voit sur la boîte d'or du Musée du Louvre, qui a été reproduite sur la planche XLII de notre album (2).

10° Les petits émaux qui accompagnent au nombre de quatre une pierre fine à chacun des angles de la couverture d'un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 10514, ancien 1118 suppl. lat.). Cette couverture a dû être exécutée à la fin du onzième siècle. Les émaux ont été employés à son ornementation, de même que la plaque d'ivoire et les pierres fines, par l'orfévre français ou italien qui l'a faite.

11° Les émaux qui enrichissent la couronne et l'épée conservées dans le trésor de l'empereur d'Autriche, à Vienne, comme provenant de Charlemagne. Nous avons donné la description de ces deux pièces dans notre tome Ier, page 366.

12° La décoration en émail d'une autre épée dite de saint Maurice, conservée dans le même trésor.

13° Enfin les émaux dont est orné le couvercle en forme de pomme d'un long étui d'or renfermant la moitié du bâton de saint Pierre, qui est conservé dans l'église de Limbourg. En 980, Othon II ordonna de partager la canne du prince des apôtres, déposée dans la cathédrale de Trèves, entre cette église et le Dôme de Cologne. La moitié conservée à Trèves fut renfermée dans un étui d'or en forme de canne; la pomme s'ouvre à charnière, afin de pouvoir en tirer la relique. La partie hémisphérique de cette pomme est enrichie de cercles d'or chargés de pierres fines. Quant à la partie cylindrique, au-dessous de la charnière qui unit la pomme à l'étui, elle est décorée de deux rangées de triangles qui se joignent: les uns sont chargés de perles; les autres sont remplis par des émaux cloisonnés très-fins, où sont reproduits les symboles des évangélistes et des figures en buste de saints. M. de Quast, s'appuyant sur ce que ce reliquaire a été exécuté par ordre d'Othon II et sur ce que les couleurs de ses émaux sont moins harmonieuses que celles des émaux du reliquaire de la vraie croix, conservé également dans l'église de Limbourg, croit que le reliquaire du bâton de saint Pierre a été exécuté en Allemagne (3). Cela est fort possible; mais

(1) *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance.* Frankfurt 1857,, t. II, pl. 40.
(2) Nous en avons donné la description, tome Ier, page 389.
(3) *Les Émaux d'Allemagne et les émaux limousins.* Paris, 1860, p. 5.

les émaux nous paraissent sortis de la main d'un Grec, et accusent un caractère essentiellement byzantin. Quand on voit les émaux allemands dont l'exécution est cependant postérieure, comme ceux des croix d'Essen, on ne peut admettre que les émailleurs allemands aient acquis dès 980 assez d'habileté pour avoir fait les émaux du reliquaire du bâton de saint Pierre.

Nous terminerons nos indications d'émaux byzantins par ceux qui décorent trois pièces d'orfévrerie appartenant au onzième siècle, à savoir :

1° La croix de la reine Gisila, dont nous avons donné la description dans notre tome Ier, page 344. Les émaux qui la décorent sont rapportés dans la bordure avec des pierres fines ; ils peuvent appartenir au dixième siècle.

2° La couverture d'un évangéliaire qui appartient à la Bibliothèque royale de Munich (n° 57). Elle a été exécutée sur l'ordre de l'empereur Henri II. On trouve là sur douze petites plaques d'émail distribuées par trois, en haut, en bas et sur les côtés, les demi-figures de Jésus et de onze apôtres. Toutes ces pièces sont finement exécutées en émaux cloisonnés sur or. Les vêtements sont resplendissants de diverses couleurs dont les tons sont très-harmonieux, les carnations sont en émail rosé. Les minces filets d'or du cloisonnage tracent en caractères grecs, au niveau de l'émail, le monogramme du Christ et les noms des apôtres. Tous ces émaux appartiennent évidemment à l'art byzantin. Aux angles sont des médaillons où l'on voit les symboles des évangélistes. Ces émaux, moins parfaits que ceux des Grecs et dont les couleurs sont un peu criardes, doivent avoir été faits par un artiste allemand élève des émailleurs byzantins venus en Allemagne. Nous avons fait reproduire l'ais supérieur de cette couverture dans la planche XL de notre album.

3° Le reliquaire de la vraie croix conservé dans le trésor de l'église de Gran, en Hongrie ; nous l'avons décrit et nous en avons signalé les émaux dans notre tome Ier, page 329.

III

Monuments de l'émaillerie cloisonnée occidentale.

Les émaux cloisonnés sur or et sur argent doré appartenant aux artistes de l'Occident sont plus rares que ceux des Byzantins. Nous pouvons cependant citer un certain nombre de pièces qui en sont enrichies.

1° Les deux croix d'or conservées dans le trésor de l'église d'Essen. Elles furent données au monastère d'Essen par l'abbesse Mathilde, deuxième du nom, appelée au gouvernement de ce monastère vers 998 et morte en 1002. Nous avons fourni la description de ces croix et des émaux qu'on y voit dans notre tome Ier, pages 386 et 388.

2° Une boîte très-riche, en forme de couverture de livre, renfermant un évangéliaire du onzième siècle (ms. n° 54), appartenant à la Bibliothèque royale de Munich. Le plat supérieur de cette couverture est revêtu d'une feuille d'or où le Christ est représenté dans l'action de bénir. Le nimbe du Christ, de même que le livre qu'il tient à la main, est en émail cloisonné. La bordure d'encadrement contient deux médaillons d'émail : dans l'un, le Christ ; dans l'autre, la Vierge, avec une inscription latine. Les couleurs employées sont le bleu foncé, le bleu clair, le blanc et le rouge ; les carnations sont en émail rosé. Ces

émaux appartiennent évidemment à l'art allemand. De petits émaux carrés reproduisant des animaux d'une exécution très-délicate, sont répartis comme ornement sur le fond de la plaque d'or ; ceux-là sont au contraire byzantins.

3° Une croix d'or conservée dans le trésor du roi de Hanovre. Elle est enrichie tout à la fois d'émaux cloisonnés et d'émaux champlevés. D'après l'inscription qui s'y trouve, elle a été faite pour le margrave Eibertus de Misnie, dont la mort remonte à 1068. Nous en reparlerons dans l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

4° La croix que possède le trésor de l'église d'Essen, provenant de l'abbesse Mathilde, troisième du nom, qui gouvernait le monastère d'Essen dans le dernier quart du onzième siècle. Nous l'avons décrite dans notre tome I[er], page 387.

5° La couverture d'or d'un évangéliaire du onzième siècle, conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan. Cette couverture n'a pas été faite pour le manuscrit; elle est moins large, et une bande d'or a été ajoutée près du dos, pour lui donner la largeur nécessaire. Dix-neuf émaux reproduisant des sujets ou des figures sont posés sur le fond d'or de la plaque; de jolis rinceaux d'or rendus par des fils granulés couvrent les parties du champ qui ne sont pas occupées par les émaux. On voit encore sur la plaque quatre inscriptions latines rendues en lettres superposées par un cloisonnage d'or sur un fond d'émail. Tout indique un travail italien de la fin du onzième siècle ou plutôt du commencement du douzième. Au centre est le Christ en croix. La figure du Sauveur se détache en or sur le fond vert de la croix; le linge qui lui ceint les reins et descend jusqu'aux genoux est seul émaillé. La croix du nimbe est en émail, et au titre de la croix on lit cette inscription : LUX MUNDI. Les plus grands des émaux, au nombre de quatre, placés sous les branches de la croix, reproduisent, à la droite du Christ, le soldat avec la lance et la Vierge ; à la gauche, le soldat qui tient l'éponge et saint Jean. Les inscriptions, MARIA EN FILIUS TUUS, APOSTOLE ECCE MATER TUA, s'écartent du texte ordinairement adopté par les Grecs. Dans le haut de la plaque, l'émail du milieu, au-dessus de la croix, reproduit le Christ dans une gloire, assis et bénissant. Les deux émaux carrés, au-dessus des bras, offrent chacun les figures de six des apôtres. Les symboles des évangélistes sont représentés dans des médaillons placés aux angles. Au-dessous de la croix, un émail carré reproduit la descente du Sauveur aux enfers. On trouve encore parmi les émaux du bas les figures de saint Ambroise et de saint Satyre. La bordure se compose de pierres fines alternant avec des émaux d'ornements. La hauteur de cette magnifique couverture est de quarante-trois centimètres; la largeur, non compris la bande d'or ajoutée, est de trente-trois.

6° La riche couverture d'un évangéliaire antérieur au sixième siècle, écrit en lettres d'or sur vélin pourpre, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 9383, ancien 650 suppl. lat.). Le plat supérieur de cette couverture renferme une belle plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une riche bordure d'or composée de deux bandes chargées de pierres fines cabochons et de perles; entre ces deux bandes sont placées, de chaque côté, cinq petites plaques d'émail cloisonné, serties sur la couverture comme les pierres fines. Ces émaux figurent des ornements variés d'un goût plutôt italien que grec. Les couleurs employées sont le rouge et le blanc opaques, le bleu, le vert et le jaune semi-translucides. On ne saurait donner à cette couverture une date postérieure au douzième siècle.

7° Un reliquaire appartenant à l'église Saint Séverin de Cologne. Presque tous les ornements de ce reliquaire, qui était un des plus riches de l'Allemagne, ont été enlevés; il en reste un très-beau médaillon de onze centimètres de diamètre, où la figure de saint Séverin, entièrement en émail, se détache sur le fond de l'or. Le saint évêque est représenté assis sur un siége de forme ancienne orné d'un coussin; il porte l'ancienne chasuble relevée sur les bras, avec le pallium blanc orné d'un grand nombre de croix noires; il tient de la main droite sa crosse, et de la gauche un livre; sa tête est nue et nimbée. L'inscription SCS SEVERINUS ARCHIEPISCOPUS se détache en émail bleu sur le fond d'or (1). Sur le socle inférieur du reliquaire, on voit encore deux petites plaques oblongues, reproduisant des ornements non plus en émail cloisonné, mais en émail champlevé. Ce monument appartient au commencement du douzième siècle.

8° Quatre émaux en forme de demi-circonférence, appartenant au trésor de la cathédrale de Troyes (Aube). On y lit en lettres d'émail des inscriptions latines, qui ne sont autres que les premiers mots de chacun des évangiles. On y trouve des émaux verts, rouges et bleus translucides, blancs, vert d'eau, bleu lapis et couleur de carnation opaques. L'émail est encadré dans une bordure d'or chargée de pierres fines. Ces émaux, qui doivent appartenir au douzième siècle, ont été décrits par M. Le Brun-Dalbanne (2) et reproduits en couleur par M. Gaussen, dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne*.

9° Un autel portatif appartenant au trésor de l'église de Conques (Aveyron). La bordure d'orfévrerie qui encadre la pierre sacrée, d'albâtre oriental, est décorée de pierres fines et de quatorze émaux cloisonnés. Les dix plus grands représentent des figures, les quatre plus petits de simples ornements. Au centre, dans le haut, est le buste du Christ; dans le bas, l'Agneau; aux quatre angles, les symboles des évangélistes. Sur les côtés, les émaux, distribués par deux dans la hauteur, reproduisent des figures de saints et de saintes en buste. Les deux figures d'en haut ont des nimbes en forme de losange. On lit sur le fond d'or, auprès de la tête de celle qui est à la gauche du Christ, S. MARIA, et sur le fond du tableau de celle qui est à sa droite, S. D. FIDES. Les reliques de sainte Foy furent apportées à Conques sous Charles le Chauve, et elle est devenue la patronne de l'église.

M. Alfred Darcel a publié l'autel portatif de Conques avec les autres pièces du trésor de cette église, et en a donné une description qu'il a accompagnée d'un commentaire (3). Le nom de sainte Foy, d'une sainte née en France, inscrit sur un des émaux, fait penser au savant archéologue qu'on possède dans l'autel de Conques un monument sinon d'orfévres nationaux, du moins d'orfévres occidentaux; mais il se demande si ces artistes ne seraient pas plutôt des Grecs travaillant en Italie. Le nimbe carré n'a pas été en usage en France, et nous paraît devoir éloigner l'idée d'un travail national. Les inscriptions latines des noms de la Vierge et de sainte Foy ne signifient rien, puisqu'elles ne sont gravées que sur l'or qui sert de fond à l'émail. L'autel ayant été donné au monastère de

(1) M. l'abbé Bock a reproduit cet émail dans *Das heilige Köln*, pl. XLI. — *Les Trésors sacrés de Cologne*, traduction de MM. W. et E. SUCKAU. Paris, 1862.

(2) *Recherches sur l'histoire et le symbolisme de quelques émaux du trésor de la cathédrale de Troyes.* Troyes, 1862.

(3) *Trésor de l'église de Conques, dessiné et décrit par* ALFRED DARCEL. Paris, 1861.

Conques par l'abbé Bégon, qui en eut le gouvernement de 1099 à 1118, ces émaux peuvent appartenir au onzième siècle.

10° La châsse des rois mages, conservée dans la cathédrale de Cologne, est enrichie d'une grande quantité de petites plaques d'émail cloisonné, reproduisant des ornements. Elle a été exécutée dans la seconde moitié du douzième siècle. Nous en avons donné la description dans notre tome I[er], page 403.

11° La châsse de Notre-Dame, conservée dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, terminée en 1237, est également enrichie d'émaux cloisonnés. Nous avons donné la description de cette belle pièce d'orfévrerie dans notre tome II, page 4; nous n'avons à parler ici que de ses émaux. L'orfévre qui élevait un splendide monument dans la forme d'une église ne pouvait manquer de déployer toutes les ressources de l'émaillerie pour le décorer. Ainsi les grandes arcades trilobées qui s'élèvent au centre de chacune des faces du monument, les arcs angulaires qui reposent sur des colonnettes accouplées et qui surmontent les statues des douze apôtres, les longues bandes horizontales qui forment la base de l'édifice, les plates-bandes qui encadrent la toiture et couvrent le rampant des grands pignons, sont composés de petites plaques d'émail aux dessins et aux couleurs variés, qui alternent avec des plaques de filigranes dont les capricieux contours enchâssent des pierres fines. Les nimbes qui auréolent les têtes des apôtres, ainsi que les facettes de la pomme centrale du faîtage, sont également enrichis d'émaux cloisonnés. Ces émaux, dont les RR. PP. Arthur Martin et Charles Cahier ont donné de magnifiques planches coloriées (1), sont évidemment l'œuvre d'un orfévre de l'Occident. Tous les dessins variés qu'ils reproduisent sont tracés au compas, et les différentes combinaisons du cercle en ont fourni tous les éléments. On ne retrouve plus là les capricieux détails et l'élégante incorrection des émaux byzantins. Le bleu lapis, le blanc, le gris bleu, le vert clair, le jaune et un beau rouge vermillon sont les couleurs employées dans ces émaux. Dans quelques-uns des nimbes, on trouve des émaux de trois couleurs, brun rouge, vert, jaune, qui sont juxtaposés sans être séparés par un filet de métal. Ce système a été mis en pratique par les émailleurs occidentaux au douzième siècle. Cependant il y a lieu de supposer que les pièces émaillées de cette sorte ne datent pas de l'origine du monument, et qu'elles sont le résultat d'une restauration postérieure.

12° Un médaillon de forme ronde, représentant le crucifiement, qui appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris. Le travail en est très-fin; les carnations des figures sont en émail couleur de chair; un feuillage blanc se détache sur le fond, qui est d'un bleu très-foncé. Le bleu clair, le blanc et un émail incolore sont employés dans les vêtements et dans les accessoires. Ce monument paraît être de travail italien; il peut dater du treizième siècle ou du quatorzième.

(1) *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. V à IX.

IV

Emaux cloisonnés sur cuivre.

Jusqu'à présent nous n'avons signalé que des émaux sur or et sur argent; les émaux cloisonnés s'exécutaient également sur cuivre. Nous citerons en ce genre une très-belle plaque qui a été longtemps conservée dans la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier (1); elle était probablement appliquée sur l'un des ais d'une couverture de livre. Saint Théodore d'Héraclée y est représenté debout, armé d'une lance dont il perce un serpent étendu à ses pieds; son bras est protégé par un bouclier orbiculaire : le saint est vêtu d'une sorte de cataphracte, recouverte d'une chlamyde agrafée sur l'épaule; un cheval occupe le côté droit du tableau. Les figures se détachent sur un fond vert tendre enrichi de rameaux bleus à fleurettes. On voit dans le haut une inscription en caractères grecs fort incorrects; elle est divisée en deux parties par la tête du saint. A droite, on lit : O ΑΓΙΟϹ ΘΕΟΔΟΡΟϹ, saint Théodore; à gauche, O ΒΑΘΗΡΙΑΚΗϹ, qu'on peut traduire par « Maître des reptiles par le glaive ». Cet émail, que nous avons fait reproduire dans la planche CV de notre album, a seize centimètres de largeur sur dix-neuf centimètres de hauteur. Le contour extérieur des figures est tracé par un filet de métal d'environ deux millimètres de largeur; les détails intérieurs du dessin sont rendus au contraire par des fils d'une ténuité extrême. Quelques détériorations laissent parfaitement apercevoir que les traits de métal qui expriment le dessin du sujet ne tiennent pas au fond. Les carnations sont en émail d'une teinte de chair assez naturelle; les couleurs employées dans les vêtements et dans les accessoires sont le bleu lapis, le bleu gris, le vert, le rouge vermillon, le blanc, le jaune et le noir. Le tableau est encadré dans une bordure de cuivre repoussé et ciselé, présentant des figures de saints d'un bon dessin et d'une grande finesse d'exécution, qui sont séparées par des entrelacs capricieux et des fleurons tels qu'on en voit sur la couverture du manuscrit de Sienne, dont notre planche LXI reproduit l'un des ais, et que nous en avons retrouvé au milieu d'autres ornements, dans un délicieux évangéliaire grec du dixième siècle, de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 64, fol. 3.) La moitié de cette bordure a malheureusement disparu, et la partie subsistante, qui encadre deux côtés seulement, est endommagée. On y voit la figure en pied de saint Démétrius et le buste de saint Pantaléon. Nous croyons devoir dater cet émail du dixième siècle.

Nous avons vu un autre émail cloisonné sur cuivre dans le musée du Collége Romain, à Rome. C'est une grande figure de Christ de vingt-six à vingt-huit centimètres de haut. La tête du Sauveur est nimbée; il tient à la main un volumen. Les contours de la figure ayant été tracés sur la pièce de cuivre, l'espace qu'elle devait occuper a été champ-

(1) A la vente qui a été faite de cette collection en mars 1865, ce bel émail (n° 1746 du Catalogue) a été adjugé moyennant 10 395 francs. Il a été exposé, d'août à novembre 1865, dans le musée rétrospectif au palais de l'Industrie, sous le nom de M. Basilewski, à qui il appartient.

levé. Tous les traits intérieurs du dessin ont été ensuite rapportés sur le fond de cette sorte de caisse ainsi préparée. Les traits principaux dans les vêtements sont assez épais, deux millimètres environ, mais les traits de détail sont d'une ténuité extrême. C'est le procédé employé dans l'émail de saint Théodore, dont nous venons de parler. Le visage, les mains et les pieds sont en couleur de chair foncée ; le vêtement est bleu d'azur, le volumen blanc, les traits du nimbe sont rouges; entre les branches de la croix se trouve un enroulement qui renferme une feuille découpée en cinq dentelures aiguës. Le Christ bénit à la manière latine, et l'on ne voit sur la plaque aucune inscription grecque. Serait-ce là un spécimen des ouvrages des émailleurs italiens du douzième siècle sortis de l'école grecque?

Nous ne pouvons pas citer d'autre pièce en émail cloisonné sur cuivre qui reproduise des sujets ou de grandes figures; mais les émailleurs rhénans ont très-souvent employé les procédés du cloisonnage pour rendre en cuivre des détails d'ornements sur des listels qui entrent dans l'ossature des grandes pièces de cuivre émaillé. On en rencontre des exemples sur un grand nombre de monuments.

V

Caractères généraux des émaux cloisonnés.

La connaissance des monuments d'émaillerie que nous venons de signaler nous met à même de résumer les caractères généraux des émaux cloisonnés.

Le plus souvent ces émaux sont renfermés dans une caisse de métal, où les figures, ainsi que le fond sur lequel elles se détachent, sont exécutées en émail; et le métal n'est employé dans l'intérieur de cette caisse que pour exprimer les traits du dessin par des bandelettes rapportées sur le fond. Mais quelquefois c'est le métal qui sert de fond au tableau : dans ce cas, tout l'espace que le sujet occupe a été champlevé ou repoussé en creux sur la plaque de métal, et les traits du dessin ont été rendus de même par de fines bandelettes de métal dans cette partie champlevée ou abaissée. Deux des encoignures de la boîte du Louvre, dont nous avons donné la description tome Ier, page 389, sont exécutées de la première façon, les deux autres de la seconde.

Les carnations sont toujours reproduites par de l'émail auquel l'artiste a cherché à donner autant qu'il l'a pu la couleur des chairs. La palette des émailleurs grecs est très-riche ; les couleurs par eux employées sont le blanc, le rouge purpurin, le brun rouge, le bleu foncé, le bleu clair, le vert-émeraude, le vert clair, le jaune, le violet, la couleur de carnation et le noir. Le blanc, le noir, le bleu lapis sont toujours opaques ; les autres couleurs se rencontrent soit opaques, soit à l'état de semi-translucidité ; le jaune est rare. Deux teintes différentes, si ce n'est dans les carnations, ne sont presque jamais juxtaposées sans être séparées par un filet de métal.

Les émaux cloisonnés byzantins ayant obtenu une grande vogue en Occident, les orfévres grecs, et, après eux, les orfévres italiens et allemands, les ont souvent exécutés sur or par pièces de petite dimension, qui étaient enchâssées dans un chaton,

et fixées sur les objets qu'elles étaient appelées à enrichir, à l'instar des pierres fines avec lesquelles elles alternaient. Ces petites plaques d'émail ayant ainsi été préparées à part, il en est résulté que souvent elles ont été employées à l'ornementation de pièces d'orfèvrerie pour lesquelles elles n'avaient pas été spécialement fabriquées. Aussi rencontre-t-on des émaux grecs sur des monuments français, italiens ou allemands, et la date assignée à ces monuments n'est pas toujours un guide certain pour déterminer l'âge des émaux, qui sont souvent d'une époque plus ancienne.

Les émaux cloisonnés ont concouru à l'embellissement d'objets de toute sorte. Théophile invite l'élève chéri auquel il adresse le *Diversarum artium Schedula* à en décorer tous les instruments du culte et de la liturgie : « *Cruces quoque et plenaria et sanctorum pignorum scrinia, simili opere cum lapidibus et margaritis atque electris ornabis* (1). » Les épées, les couronnes, les vêtements mêmes étaient enrichis d'émaux de ce genre ; les gants qui font partie du costume impérial de Charlemagne conservé dans le trésor de Vienne, sont brodés de perles et ornés de petites plaques d'émail cloisonné. On trouvera des spécimens d'émaux cloisonnés dans nos planches VI, CI à CIV.

VI

Émaux cloisonnés à jour.

On verra plus loin qu'avant que les procédés de la fusion de l'émail dans les interstices d'un cloisonnage métallique eussent été découverts, les orfévres taillaient du verre coloré translucide sous différentes formes, et sertissaient ensuite ces morceaux de verre dans des compartiments de métal, avec lesquels ils composaient des plaque, des vases ou des plateaux. C'est par ce procédé qu'a été exécutée la plus belle coupe à jour du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris (2), qui présente au centre, sur une pièce de cristal de roche, la figure de Cosroès Ier, roi de Perse († 579). Mais il paraît qu'après la découverte des procédés de l'émaillerie sur métal, on eut l'idée de fondre des émaux translucides dans les interstices d'un réseau de métal à jour, formé, comme dans les émaux cloisonnés, par des bandelettes de métal contournées à la pince, suivant les caprices du dessin que l'artiste voulait reproduire, et soudées l'une à l'autre. On trouve dans les anciens inventaires certains émaux mentionnés sous les noms de *esmalta clara*, *esmaillio per quod videtur dies*, émaux par où l'on voit le jour, et enfin émaux de plique à jour, qui paraissent, d'après la description qui en est faite, se rapporter à ce genre de travail. Ainsi on lit dans l'inventaire du saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII (3) : « *Una saleria cum tribus esmaltis claris et tribus ad arma Ursinorum in pede...* » — « *Idem domnus*

(1) Lib. III, cap. LV, édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 199.

(2) Cette coupe provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, où elle était connue sous la dénomination de *plat de Salomon*. La figure de Cosroès passait pour être celle de Salomon.

(3) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ, factum de mandato Sanctissimi Patris domni Bonifacii Papæ octavi, sub anno* 1295. Ms. Biblioth. nation., n° 5180, folios 29 v° et 204.

Bonifacius Papa octavus fecit fieri pedem ipsius crucis de auro in quo sunt duodecim esmalta clara in plano ipsius pedis... »

Dans l'inventaire de Charles V de 1379 (1) : « Une tres belle couppe d'or et tres bien » ouvrée à esmaulx de plite à jour, et est le hanap d'icelle à esmaulx à jour et le pommeau » ouvré à maçonniere. » — « Ung coutel à manche d'ivyre... et a en la lemelle du dit coutel » une longue roye à esmaulx de plite ouvrée à jour. »

Dans un inventaire de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, de 1420 : « Ung tres riche » voirre, tout fait d'esmail de pelistre à jour, qui se met en trois pieces, c'est assavoir le » corps du voirre, le couvescle dessus et le pié, ouquel a en la poingnée une fleur de lis, » faicte du dit esmail de pelistre (2). »

Dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais de 1480 (3) : « *Unus pulcher calix multum dives de auro cum sua patena, cujus calicis patena est totaliter esmailliata esmaillio de plicqua per quod videtur dies...* » Cette même pièce est ainsi décrite dans un inventaire de 1573 (4) : « Ung beau calice d'or, fort riche, avec sa pathene, laquelle est toute esmailée d'esmaulx » de plicque, par où l'on veoit le jour... »

Dans tous ces exemples, il ne peut être question d'émaux simplement translucides fondus sur un excipient métallique, comme on en rencontre beaucoup parmi les cloisonnés, mais bien d'émaux ou de morceaux de verre coloré montés à jour. Il est vrai que l'adjectif *clarus*, dans la bonne latinité, signifierait seulement brillant, éclatant, et non pas transparent; mais comme dans l'inventaire du saint siége il existe une quantité considérable de pièces d'orfévrerie beaucoup plus importantes que ne le sont cette salière et ce pied de croix, toutes enrichies d'émaux qui devaient être brillants, et qui n'ont cependant reçu aucune qualification, il faut bien admettre que les deux seuls émaux décrits avec la dénomination de *clara* ont été d'une autre nature que ceux ordinairement employés sur les pièces d'orfévrerie, et l'on comprend que la latinité du treizième siècle ait pu par le mot *clara* désigner des émaux sans fond et montés à jour. Quant aux termes dont on s'est servi dans l'inventaire de Charles V et dans ceux de la sainte Chapelle, ils ne laissent aucun doute : ces mots, émaux à jour, par où l'on voit le jour, ne pouvaient convenir à des émaux simplement translucides fondus sur un fond de métal, et ne doivent s'appliquer qu'à des émaux translucides montés à jour.

Cependant nous devons dire que jusqu'en 1862, nous n'avions jamais vu d'émaux de ce genre, qu'aucun n'avait été signalé par les archéologues ; nous aurions donc été disposé à croire que les prétendus émaux ainsi dénommés n'étaient autre chose que des pièces de verre teint et translucide, découpées à froid et serties dans un cloisonnage métallique, si Benvenuto Cellini, dont la compétence en pareille matière ne peut être récusée, n'était venu nous apprendre qu'il avait vu à Paris une coupe appartenant à François I[er], laquelle était composée d'émaux translucides fondus dans les interstices d'un réseau d'or. « Le roi, » dit Cellini, me montra une coupe à boire, sans pied, de moyenne grandeur, faite de fil d'or, » et ornée de petits feuillages qui allaient se jouant autour de divers compartiments des-

(1) Ms. Biblioth. nation., n° 2705, ancien 8356, folios 48 v° et 248 v°.
(2) Publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 262.
(3) Ms. Biblioth. nation., n° 9941, ancien 165[6], suppl. latin, fol. 28 v°.
(4) Ms. Archives nation., L. 844 *a*, art. 96, publié par M. DOUET D'ARCQ dans la *Revue archéologique*, t. V, p. 167.

» sinés avec art; mais ce qui la rendait surtout admirable, c'est que tous les interstices » à jour des compartiments et ceux que laissaient les feuillages avaient été remplis par » l'ingénieux artiste d'émaux transparents de diverses couleurs (1). » Un orfévre aussi habile que Cellini ne pouvait prendre des verres teints taillés à froid pour des émaux fondus dans les interstices du métal, et les explications dont il fait suivre l'exposé du fait constatent qu'il s'était livré à un examen approfondi de la pièce. En effet, le roi lui ayant demandé s'il comprenait de quelle manière cette coupe avait été faite, Cellini lui rendit ainsi compte des procédés de fabrication: « Pour exécuter un pareil ouvrage, il faut d'abord fabriquer » une coupe de fer très-mince dont le diamètre soit plus grand, de l'épaisseur d'un dos de » couteau, que celui de la coupe qu'on veut obtenir; ensuite, avec un pinceau, on enduit » l'intérieur de la coupe de fer d'une légère couche de terre; cette espèce de lut se fait de » terre, de bourre tontisse et de tripoli broyé très-fin. Ceci fait, on choisit un fil (d'or) bien » étiré et assez gros pour que, après avoir été aplati avec le marteau sur l'enclume, il prenne » la forme d'un ruban de la largeur de deux dos de couteau et aussi mince qu'une feuille » de papier royal; ensuite on le recuit pour qu'il soit plus facile à manier avec les pinces. » Puis, on commence, suivant le dessin qu'on aura placé devant soi, à composer dans » l'intérieur de la coupe de fer, avec ce fil battu, les divers compartiments que l'on fixe » successivement sur le lut avec la gomme adragant. Les premiers compartiments et profils » étant placés, on dispose le feuillage d'après les indications du dessin, en appliquant chaque » feuille l'une après l'autre par le moyen prescrit. Lorsque la pièce est ainsi préparée, il faut » avoir à sa disposition des émaux de toutes sortes de couleurs bien pulvérisés et bien lavés. » Quoique l'ouvrage (d'or) puisse se souder avant qu'on y mette l'émail, on peut cependant » procéder de l'une ou de l'autre manière, c'est-à-dire souder ou non. On prend donc les » émaux, et l'on remplit avec goût de diverses couleurs les compartiments de la pièce; on » porte ensuite cette pièce dans le fourneau pour opérer la fusion. Il faut cette première fois » ne donner que peu de feu; puis on met de nouveau de l'émail, et, donnant un feu plus fort, » on s'assure si quelque partie du travail a besoin d'être encore chargée d'émail. Après cela, » on soumet la pièce à un feu aussi fort que l'émail et l'ouvrage (d'or) peuvent le supporter, » suivant les prescriptions de l'art, ce qui se fait facilement au moyen du lut qui défend » l'émail sans y adhérer. On aplanit ensuite l'émail avec une pierre appelée frassinelle et » de l'eau fraîche, jusqu'à ce qu'il soit égalisé. Puis on le polit légèrement avec d'autres » pierres. La dernière façon se donne avec le tripoli et un roseau (2). » Comme on le voit, ces procédés ne sont autres que ceux décrits par Théophile pour la fabrication des émaux cloisonnés, avec cette seule différence qu'ici les émaux sont établis sur un fond factice de fer qui se sépare de la pièce émaillée après son refroidissement. Les émaux ainsi fondus dans l'or, qui trace les linéaments du dessin, se trouvent de la même hauteur que le métal, et font corps avec lui; le polissage donnant un grand éclat aux émaux translucides employés, on comprend que des vases exécutés de cette manière devaient produire de ravissants bijoux.

Les explications de Cellini n'avaient pas convaincu tout le monde. Un savant du plus

(1) B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria*, cap. III. Milano, 1811, p. 41.
(2) *Idem, ibid.* p. 42.

grand mérite en ce qui touche la pratique des arts, de ceux surtout pour lesquels le feu est un agent essentiel, M. Bontemps, nous écrivait en 1858 que, sans oser dire d'une manière absolue que le procédé indiqué par Cellini fût impossible, il nous faisait remarquer que le célèbre orfévre ne disait pas qu'il l'eût essayé ; et après avoir discuté les difficultés que soulèverait l'exécution, M. Bontemps concluait en disant qu'il ne pouvait voir dans la coupe de François Ier que des cristaux translucides montés à jour, et non des émaux. Il était donc fort intéressant de retrouver des émaux cloisonnés à jour. Aujourd'hui nous pouvons signaler deux pièces où l'on peut en voir. Ils ne sont pas d'une grande importance, il est vrai, mais ils suffisent cependant pour constater que ce genre d'émaillerie a été en pratique. Le premier est un gobelet d'argent doré, qui a été exposé, en 1862, dans le Museum Kensington à Londres, sous le n° 4800 du Catalogue (1). Il a la forme d'un cône tronqué renversé, élevé sur un petit pied, et est fermé par un couvercle conique que surmonte un bouton. Sa hauteur est de dix-huit centimètres et son diamètre de dix environ. On y voit, au milieu de la panse et sur la circonférence du couvercle, une bande d'émail translucide à jour vert-émeraude, avec des fleurettes en émail bleu et de petits fruits en émail jaune ; les tiges sont formées de fines bandelettes d'or. La bande d'émail de la panse du vase est divisée en trois parties par trois petites fenêtres dans le style ogival, divisées par deux meneaux et garnies d'émaux translucides verts et bleus. De jolis feuillages, dans lesquels se jouent des oiseaux, sont dessinés au pointillé sur le fond du métal. Un cordonnet perlé borde le couvercle et le pied du vase. A l'intérieur, au fond du gobelet, on voit un médaillon d'émail cloisonné, où sont reproduites des fleurettes bleues et jaunes montées sur des tiges d'or. M. Augustus Franks, rédacteur du catalogue, pense qu'on peut regarder ce vase comme allemand ou flamand et appartenant au quatorzième siècle. Nous le croirions plutôt d'origine orientale.

Nous avons trouvé une autre pièce enrichie d'un émail cloisonné à jour, dans la chapelle de l'hôpital de Santa-Maria della Scala à Sienne. C'est un petit coffre rectangulaire, fermé par un couvercle prismatique ; il est enrichi d'émaux translucides sur relief, qui paraissent appartenir à la fin du quatorzième siècle ou au quinzième ; mais au milieu du corps du coffret, entre deux émaux translucides sur relief, est un émail cloisonné à jour, en forme de losange, où sont reproduits de très-jolis oiseaux d'un style tout oriental. Ce coffre a eu pour destination de renfermer une relique, et l'émail cloisonné à jour avait été placé là pour en permettre la vue.

Les émaux cloisonnés à jour ont donc été réellement exécutés autrefois ; et il est à souhaiter que les artistes si habiles qui, de notre temps, sont l'honneur de l'art de l'orfévrerie, cherchent à remettre en pratique les procédés de ce genre d'émaillerie, entièrement abandonnés depuis plusieurs siècles.

Arrivons maintenant aux émaux champlevés.

(1) *Catalogue of the special Exhibition of Works of art, of the Mediæval, Renaissance and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June* 1862. London, 1863.

§ II

ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

I

Procédés de fabrication.

Les émaux champlevés ont été traités de deux manières. Dans la première, l'émailleur, après avoir fouillé intérieurement dans tous ses contours une figure quelconque tracée sur une plaque de métal, introduisait l'émail dans cette cavité ainsi pratiquée, et le fondait ensuite. Préparé de cette sorte, l'émail reproduisait en couleur la silhouette de la figure que l'artiste avait voulu rendre, mais aucun linéament de métal n'exprimait les détails intérieurs du dessin. Le cul-de-lampe de ce chapitre reproduit le fragment d'une plaque dont les émaux sont exécutés de cette façon.

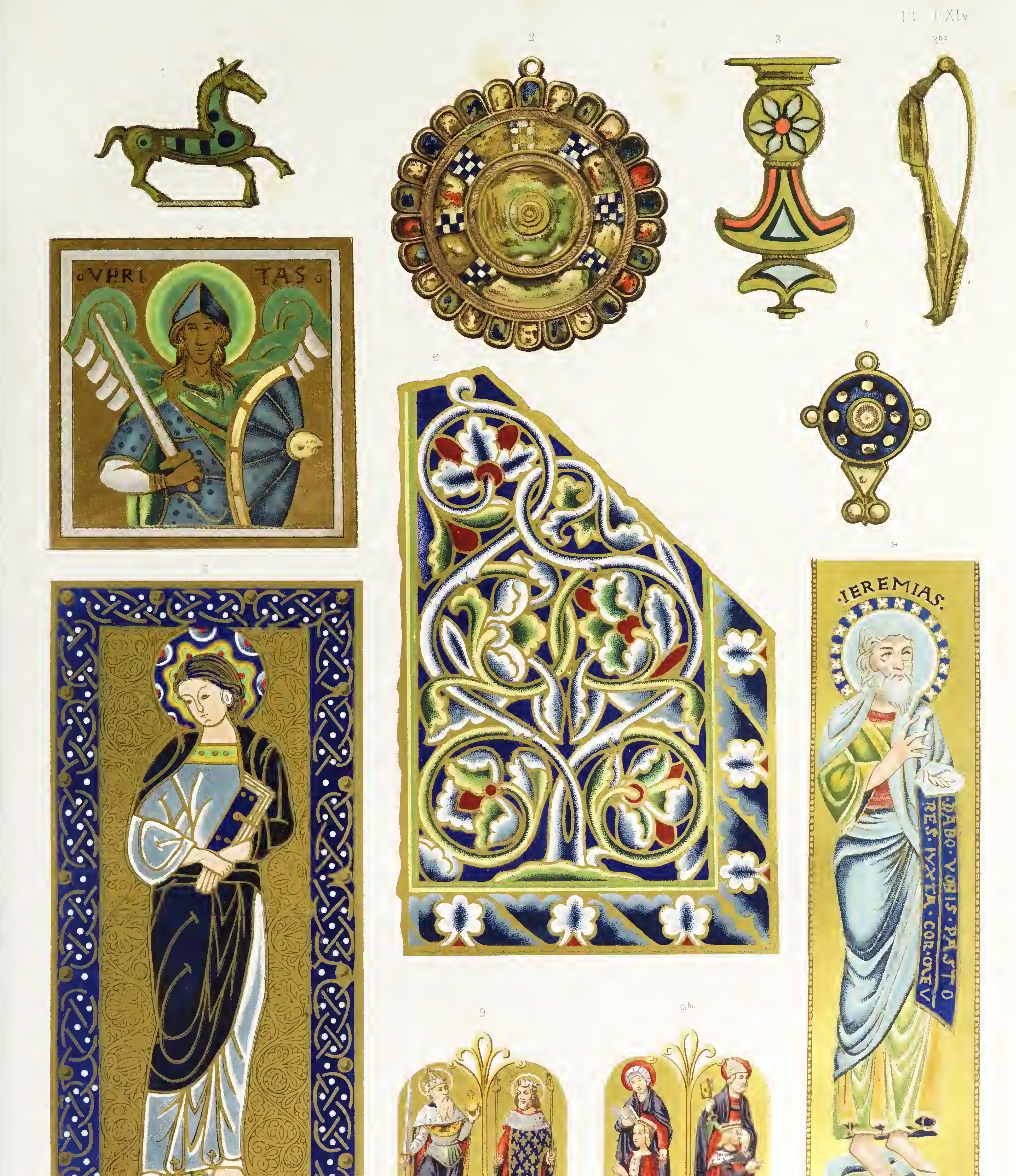
Dans les émaux champlevés plus parfaits, un trait de métal vient, comme dans les émaux cloisonnés, former à la surface de l'émail les linéaments principaux du dessin ; mais ce trait de métal, au lieu d'être disposé à part et rapporté ensuite sur le fond de la plaque qui doit recevoir la matière vitreuse, est pris aux dépens mêmes de cette plaque. Ainsi, après avoir dressé et poli une pièce de métal dont l'épaisseur varie d'un à cinq millimètres, l'artiste y indiquait toutes les parties de métal qui devaient affleurer à la surface de l'émail, pour rendre le trait du dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter ; puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait tout l'espace que les différents émaux devaient recouvrir. Dans les fonds ainsi champlevés, il introduisait la matière vitrifiable, soit sèche et pulvérisée, soit à l'état pâteux, auquel elle était amenée au moyen de l'eau ou d'un liquide glutineux. La fusion et le polissage s'opéraient par des procédés semblables à ceux que nous avons indiqués pour les émaux cloisonnés.

Souvent les carnations et même les figures entières sont exprimées par le métal. Dans les émaux de ce genre, l'artiste gravait préalablement en creux tous les traits de détail sur les parties réservées ; les fonds seuls étaient champlevés et remplis d'émail. Les intailles de la gravure étaient souvent niellées d'émail.

II

Quelques monuments de l'émaillerie champlevée.

Les émaux champlevés exécutés sur cuivre existent encore en très-grand nombre. Plusieurs musées publics de l'Europe en possèdent de nombreux spécimens : on peut en voir de fort beaux, à Paris, au Musée du Louvre et surtout au musée de l'hôtel de Cluny ; à Londres, dans le Musée Britannique et au musée Kensington ; à Vienne, dans le cabinet des médailles et des antiques ; à Berlin, au nouveau Musée, dans la Königliche Kunst-



Daumont lith.

EMAILLERIE

Divers spécimens d'émaux champlevés et d'émaux translucides sur relief

kammer; à Darmstadt, dans le musée, et à Hanovre, dans le trésor du roi. Un certain nombre d'églises de France et des provinces rhénanes, parmi lesquelles il faut citer surtout celles de Cologne, possèdent encore des châsses et divers instruments du culte en émail champlevé; enfin des collections particulières conservent aussi des pièces fort remarquables. Il serait donc à peu près inutile de signaler et de décrire les émaux champlevés subsistants, comme il a été nécessaire de le faire pour les cloisonnés; nous nous bornerons à indiquer quelques-uns des plus importants, et aussi quelques-uns de ceux qu'il nous faudra citer plus tard en retraçant l'historique de l'émaillerie.

1° *Emaux primitifs occidentaux.*

Nous devons placer en première ligne les émaux exécutés durant les trois ou quatre premiers siècles de l'ère chrétienne par des artistes qui habitaient près de l'Océan ; et pour ne pas trancher, avant de l'avoir discutée, la question de leur origine, nous leur donnerons le nom d'émaux primitifs occidentaux. Parmi ceux qui sont conservés en Angleterre, nous citerons, au Musée Britannique, à Londres : 1° Un certain nombre de plaques de bronze d'un dessin barbare et portant presque toutes au revers des boucles, évidemment destinées à passer des courroies : elles sont enrichies, sur le fond, d'un émail rouge et de petits médaillons ronds d'émail blanc, jaune et bleu incrusté. — 2° Un grand anneau rond de bronze, dont l'un des côtés, aplati, est décoré d'une guirlande réservée offrant un dessin assez élégant, qui se détache sur un fond d'émail rouge : il a été trouvé dans le comté de Suffolk. Ces objets, qui ont dû servir à décorer des harnais de cheval, ont été publiés par M. Augustus Franks (1). — 3° Deux petits supports à quatre pieds, destinés à porter des amphores : ils ont été également publiés par M. Franks (2). — 4° Un bouclier de bronze, décoré de cercles et d'ornements géométriques champlevés et incrustés d'émail rouge; il a été trouvé dans la Tamise. — 5° Un vase élégant appartenant à l'époque romaine (3), dont la trouvaille a eu lieu en 1838 à Ambleteuse, en Picardie, avec quelques monnaies de l'empereur Tacite (276). — 6° Un certain nombre de fibules émaillées de l'époque romaine.

On trouve encore un assez grand nombre de pièces émaillées de ce genre dans différents musées d'Angleterre. Le musée d'York, notamment, conserve huit de ces émaux primitifs trouvés dans la même sépulture; ils paraissent avoir appartenu à un personnage de la même époque.

Parmi un assez grand nombre d'émaux primitifs trouvés en France et qui y sont conservés, nous citerons :

1° Dans le cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale, un grand nombre de fibules, soit oblongues, soit carrées ou en losange; d'autres en forme de chien, de lièvre courant, de panthère et de cheval; des médaillons circulaires simulant une roue à bandes

(1) *Description of the plates to accompany Kemble's Horæ ferales.* London, pl. XIX et XX.
(2) *Archæological Journal,* t. XI, p. 27.
(3) On en trouvera la reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 272.

d'émail; d'autres disposés comme un échiquier, avec les compartiments remplis par des émaux blancs et bleu-lapis, alternant avec des émaux rouges et blancs. Nous avons fait reproduire l'une des plus belles dans notre planche LXIV, n° 2.

2° Au Musée du Louvre, un grand nombre de fibules de différentes formes : on en verra deux sur notre planche LXIV, n°s 1 et 4.

3° Au musée de Poitiers, une plaque de cuivre doré incrustée d'émaux bleus; et une autre plaque trouvée au mont Jouer, près de Saint-Goussaud (Creuse), avec des médailles portant l'exergue : *Philippus Augustus* (244 † 249) (1).

4° Au musée de Rouen, une belle fibule de bronze de style romain, que reproduit notre planche LXIV, n°s 3 et 3 *bis*.

Ces objets ont été découverts dans l'ouest et dans le nord-ouest de la France : ils sont exécutés en cuivre jaune; le métal a été champlevé dans toutes les parties qui devaient recevoir l'émail. Dans plusieurs de ces pièces, on remarque un travail ingénieux. Après le refroidissement d'un premier émail, qui avait rempli les compartiments fouillés dans le cuivre, l'artiste a creusé cet émail, et dans la petite cuve ainsi formée, à laquelle il a donné tels contours qu'il lui a plu, il a introduit un nouvel émail qui, par la fusion, est venu adhérer au premier. Ce second émail a été également creusé pour recevoir à son tour un troisième émail d'une couleur différente, qui s'unit au second par le même procédé. Les émailleurs obtenaient ainsi une rosace, une fleur, ou tout autre ornement de deux couleurs, se détachant sur un fond de couleur différente (2).

Nous citerons encore, à cause de son importance, un vase en forme de gourde, trouvé à la Guierce, non loin de Chassenon, sur les anciennes limites du Limousin et de l'Angoumois, avec quelques médailles romaines des empereurs et des tyrans qui ont régné de 263 à 270. Ce vase, qui a cent dix-sept millimètres de hauteur et cent quinze dans son plus grand diamètre, est enrichi d'incrustations d'émail en forme de C couchés ou de cœurs, disposées en bandes verticales du haut en bas, sur toute la panse; les couleurs sont le bleu foncé, l'orange et le vert clair. M. Maurice Ardant en a donné la description et la gravure (3).

Enfin, nous ne pouvons nous dispenser de faire mention du beau vase de Bartlow, bien qu'il ait péri dans un incendie depuis la reproduction que nous en avons donnée dans nos *Recherches sur la peinture en émail* et sur la planche C de notre album. Il avait été retiré, en 1834, d'un tombeau romain découvert à Bartlow, paroisse de Ashdon, dans le comté d'Essex. Plusieurs objets qui par leur style appartiennent évidemment à l'antiquité, étaient placés à côté du vase. Dans un autre tombeau voisin de celui-ci, et qui, par son caractère et les objets qui y étaient déposés, devait remonter à la même époque, on avait trouvé une médaille de l'empereur Adrien († 148).

Une dissertation sur la découverte de ce vase a été publiée dans le tome XXVI de l'*Archæologia*.

Les émaux rhénans sont très-nombreux; nous nous attacherons à signaler surtout

(1) Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*. Poitiers, 1843, p. 16.

(2) M. Alfr. Darcel a donné une autre explication des procédés de fabrication dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 277.

(3) *Émailleurs et émaillerie de Limoges*. Isle, 1855, p. 8, pl. I.

ceux dont l'exécution peut être datée approximativement, soit par le style qui leur est propre, soit par les inscriptions qui les accompagnent ou par les documents qui s'y réfèrent.

2° *Émaux des écoles rhénanes.*

1° Dans le trésor de l'église de Siegburg, diocèse de Cologne, un coffret-reliquaire, qui a la forme du petit autel portatif de Bamberg que nous décrirons plus loin et dont nous avons donné la reproduction dans la planche CVIII de notre album. Le dessus du couvercle, de vingt-cinq centimètres de longueur sur quinze centimètres et demi de largeur, est divisé par des segments de cercle en huit compartiments remplis de sujets assez compliqués, qui sont rendus par une fine gravure exécutée sur le métal réservé, et qui se détachent sur un fond d'émail bleu, vert ou bleu violacé. Les intailles de la gravure sont niellées d'émail rouge. Toutes les faces en élévation du coffret sont décorées de figures ou de sujets traités de la même manière. Feu le R. P. Arthur Martin, qui avait fait de ce coffret un dessin que nous possédons, croyait apercevoir de curieuses analogies entre le dessin des figures qui s'y voient et les illustrations à la plume d'un manuscrit de l'art saxon, appartenant au Muséum Britannique, dont les *Mélanges d'archéologie* ont reproduit quelques spécimens (1); il croyait devoir fixer l'exécution du coffret à la fin du dixième siècle. Les figures, bien que dessinées en traits délicats, ont en effet quelque chose de la roideur et de l'incorrection que l'on rencontre dans les œuvres purement allemandes de la fin du dixième siècle et du commencement du onzième. La bordure qui contourne le dessus du couvercle et les listels qui servent d'encadrement aux sujets qui y sont reproduits, sont couverts d'inscriptions et de sentences latines relatives aux sujets représentés.

2° Dans la cathédrale de Bamberg, un autel portatif ayant la forme d'un coffret à couvercle plat. On croit, d'après les traditions conservées dans cette église, qu'il a été donné par l'empereur Henri II (1002 ✝ 1024). Les caractères de l'inscription qui couvre la partie supérieure de la corniche sont absolument semblables pour la forme à ceux des nombreuses inscriptions du coffret de Siegburg, que nous venons de décrire. Le style de l'ornementation de ce coffret se ressent de l'influence de l'école byzantine. Les figures de séraphins et de chérubins reproduites sur le couvercle sont entièrement en émail; celles du Christ, de la Vierge et des apôtres qui décorent le pourtour de l'autel sont gravées sur le fond du métal doré et niellées d'émail. Quelques caractères grecs ont été épargnés sur le fond du métal et se détachent sur l'émail qui encadre les figures. Nous en avons donné la reproduction dans la planche CVIII de notre album. Quelques archéologues ont pensé que cet autel ne pouvait être de l'époque de Henri II, mais bien du commencement du douzième siècle. Nous avions jusqu'à un certain point partagé cette opinion; mais l'étude plus approfondie que nous avons faite des monuments de l'art allemand au commencement du onzième siècle nous fait penser aujourd'hui que la tradition qui reporte l'exécution de cet autel au commencement du onzième siècle peut être appuyée par de solides raisons. Nous nous expliquerons sur ce sujet dans l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

(1) Tome Ier, pl. XLV. Ce manuscrit (Bobley, n° 603) est désigné au Catalogue comme ayant été écrit et enluminé vers le temps du roi Edgar (✝ 975).

3° Les émaux qui enrichissent l'ambon d'argent ou de cuivre doré qui s'élève dans le chœur de la cathédrale d'Aix la Chapelle. Cet ambon est un don de l'empereur Henri II, ainsi que le constate l'inscription suivante, qui est gravée sur la corniche et sur le socle :

HOC OPUS AMBONIS AURO GEMMISQUE MICANTIS
REX PIUS HENRICUS, CELESTIS HONORIS ANHELUS,
DAPSILIS EX PROPRIO TIBI DAT, SANCTISSIMA VIRGO,
QUO PRECE SUMMA TUA SIBI MERCES FIAT USIA.

« Le pieux roi Henri, qui aspire aux honneurs célestes, libéral de ses biens, te donne, » ô Vierge sainte, cet ambon resplendissant d'or et de pierres précieuses. Que par ta puis- » sante intercession il en obtienne la récompense. »

La face antérieure, de forme semi-circulaire, est divisée en neuf compartiments dont le fond est garni de plaques de cuivre ou d'argent doré enrichi de rinceaux d'un bon style en émail incrusté ; ils sont disposés en trois rangées. Dans les quatre angles sont les figures en buste des évangélistes, et au centre celle en pied de Charlemagne ; elles sont appliquées sur les fonds. Dans les compartiments à droite et à gauche de l'empereur, des tasses de cristal roche se détachent également sur le fond d'or émaillé. Enfin, dans le compartiment central du bas, on voit un émail où le Christ est représenté assis et bénissant : les carnations sont gravées sur le fond du métal, tout le surplus de la figure est en émail ; elle est placée dans un encadrement ovoïde qui se détache sur le fond de rinceaux émaillés. Dans les parties latérales de l'ambon, qui sont aussi de forme semi-circulaire, on voit de chaque côté trois figures d'ivoire du quatrième siècle dont nous avons parlé dans notre tome Ier, page 105. Ces figures sont bordées de plaques de cuivre à rinceaux émaillés. L'ambon a été remanié, et il est constant que les figures des évangélistes et celle de Charlemagne ne sont pas très-anciennes et ont remplacé d'autres figures ; mais les émaux, surtout ceux du fond, ont appartenu dès l'origine au monument.

4° Une croix provenant de l'église Saint-Blaise de Brunswick, qui est aujourd'hui conservée dans le trésor du roi de Hanovre. Il résulte de l'inscription qui s'y trouve qu'elle a eu pour donateur le margrave Eibertus de Misnie, qui mourut en 1068. Le champ d'or de la croix est enrichi d'émaux champlevés. On trouve aussi dans son ornementation des émaux cloisonnés.

5° En Angleterre, dans la collection de sir Samuel Meyrich, la belle crosse publiée par Villemin (1) comme étant attribuée à Ragenfroid, évêque de Chartres († 960). Cette pièce est signée : FRATER WILLELMUS ME FECIT. En l'attribuant à Ragenfroid, on en ferait remonter l'exécution à la moitié du dixième siècle, ce que l'examen du monument ne permet pas d'admettre. André Pottier fait remarquer, dans la savante description qu'il en a donnée, que le Goliath représenté dans l'un des compartiments du pommeau est revêtu de l'armure des guerriers du onzième siècle. Il trouve aussi une similitude évidente entre les feuillages de la décoration et ceux tirés d'un manuscrit grec que Villemin a gravés sur la même planche. M. Adrien de Longpérier, dans un excellent article sur quelques monuments

(1) *Monuments français inédits*, t. Ier, p. 21, pl. XXX.

émaillés (1), reconnaît que les costumes des personnages représentés et leur attitude sont entièrement semblables à ce qu'on remarque dans la tapisserie de Bayeux. Nous ajouterons que la similitude de style entre les feuillages de la crosse et ceux tirés d'un manuscrit grec donnerait à penser que ce monument d'émaillerie provient de l'école rhénane, laquelle était antérieure à celle de Limoges et procédait directement des Grecs, comme nous le verrons plus loin. D'ailleurs la crosse de sir Meyrich diffère des crosses de Limoges par l'ornementation; celles-ci ne présentant pas ordinairement des figures émaillées sur le pommeau ou la volute. Après l'avoir attentivement examinée à l'exposition de Manchester, nous n'hésitons pas à la regarder comme une production de l'émaillerie des écoles du Rhin du onzième siècle. M. Augustus Franks, qui en a fourni la reproduction, l'a également classée parmi les œuvres de ces écoles. Il fait remarquer que le double W initial du nom de l'artiste indique son origine allemande : un moine appartenant aux races latines aurait écrit son nom *Gulielmus* (2).

6° Le médaillon central du reliquaire de saint Gundulfe, que reproduit notre planche LXIV, n° 5. Nous avons décrit ce reliquaire qui provient de l'église Saint-Servais de Maestricht, dans notre tome Ier, page 400. On remarquera que les carnations seules sont gravées sur le cuivre et niellées d'émail, que tout le surplus des figures est en émail, et qu'au moyen de la juxtaposition de nuances plus ou moins foncées, l'émailleur est arrivé à obtenir un modelé assez satisfaisant.

7° Les émaux qui enrichissent un reliquaire en forme de triptyque, que nous avons décrit tome Ier, page 400. Il appartient à la première moitié du douzième siècle. Nous en avons donné la reproduction dans la planche CXLV de notre album.

8° Dans le trésor du château royal, à Hanovre, un autel portatif de même forme que celui de Bamberg. La table de dessus a trente-cinq centimètres sur vingt et un; la hauteur totale de l'autel est d'environ treize centimètres. Au centre de cette table, la figure du Christ est reproduite dans un médaillon presque circulaire inscrit dans un carré aux angles duquel sont les symboles des évangélistes. Cette composition est peinte sur parchemin et recouverte d'un cristal de roche; mais autour du carré se trouvent douze plaques d'émail, où sont les apôtres, désignés par des inscriptions, et à chacune des extrémités quatre plaques reproduisant des scènes de l'évangile. Ces vingt compositions sont rendues sur cuivre doré par une gravure niellée d'émail foncé, se détachant sur un fond d'émail bleu ou vert; les nimbes sont en émail jaune, les siéges et le sol en émail brunâtre, les inscriptions en émail blanc. Le corps de l'autel est divisé en dix-huit champs, six dans chacune des grandes faces, et trois dans chaque partie latérale; les champs sont séparés par des colonnettes dont les fûts sont enrichis de décorations variées en émail incrusté, et remplis par des plaques d'environ soixante-cinq millimètres de hauteur, où l'on voit des personnages de l'Ancien Testament exécutés entièrement en émail et se détachant sur fond doré. Ces figures tiennent des rouleaux déployés avec des inscriptions en lettres d'or sur fond d'émail blanc. Le caractère des figures et la forme des lettres indiquent le milieu du douzième siècle. Ce qui rend surtout ce monument très-précieux, c'est qu'il fait connaître le nom de son auteur. Il y a sous le

(1) *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. Ier, p. 149.
(2) *Observations on glass and enamel, extracted from* « The art Treasures of the United Kingdom ».

reliquaire une ouverture fermée par une petite porte sur le bord de laquelle on lit cette inscription en caractères anciens : *Eilbertus Coloniensis me fecit.*

9° La magnifique châsse de saint Éribert, conservée dans l'église de Deutz, et dont nous avons déjà parlé en traitant de l'orfévrerie (t. Ier, p. 403), à cause de ses statuettes d'argent, est enrichie d'émaux très-remarquables. Cette châsse, d'un mètre cinquante-quatre centimètres de longueur, a la forme d'un coffre rectangulaire surmonté d'un toit à deux versants. Chacune des grandes faces est décorée de six statuettes d'apôtres en argent; sur chacun des sept pilastres qui encadrent et séparent ces statuettes est une figure de prophète de vingt-deux centimètres environ de hauteur, entièrement en émail. Nous donnons la reproduction de la figure de Jérémie, aux deux tiers de l'exécution, dans notre planche LXIV, n° 8. Chacun des versants du toit est enrichi de six médaillons circulaires de dix-sept centimètres et demi de diamètre, où sont représentés des sujets tirés de la légende de saint Éribert; toutes les figures sont en émail de couleurs variées. Un listel qui borde les médaillons est couvert d'une inscription formée de deux vers latins qui expliquent le sujet. Sept bandes émaillées reproduisant des ornements bordent et séparent les médaillons. Le corps de saint Éribert a été tiré de son tombeau en 1147. Le style sévère de la châsse et la nature de ses émaux indiquent cette époque pour son exécution (1).

10° Au musée du Mans, une plaque de soixante-trois centimètres de hauteur sur trente-quatre de largeur, reproduisant la figure d'un guerrier (2). On croit généralement que c'est celle de Geoffroi Plantagenet, comte d'Anjou, qui mourut en 1151. Nous avons dit dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, que c'était plutôt Henri Plantagenet qui était représenté sur cette belle plaque. M. Eugène Hucher (du Mans) a publié une dissertation tendant à établir que c'est bien le comte Geoffroi qu'on doit y voir. Nous nous expliquerons plus loin sur ce sujet, dans l'historique de l'émaillerie de Limoges.

Le guerrier est vêtu d'une tunique talaire de couleur bleu clair, recouverte d'une sorte de cotte d'armes verte; un manteau de la couleur de la tunique descend de ses épaules, il est doublé de vair. Sa main droite tient une épée nue; le bras gauche est couvert d'un bouclier se terminant en pointe, de couleur d'azur, et chargé de six lionceaux rampants qui sont gravés sur le métal réservé. Il est coiffé d'un casque pointu de couleur bleu lapis, décoré d'un lionceau d'or. Les carnations sont rendues par de l'émail rosé, la chevelure et la barbe par de l'émail jaune. Le fond noir de la plaque est enrichi d'un réseau vert, dans les mailles duquel est une petite fleurette alternativement blanche et bleue. La figure est placée sous une arcade plein cintre surmontée de coupoles. Une bordure ornementée suit les contours de la plaque. Dans cette bordure, au-dessus de la tête du comte, on lit ces deux vers :

ENSE TUO, PRINCEPS, PREDONUM TURBA FUGATUR,
ECCLE[S]IISQUE QUIES, PACE VIGENTE, DATUR.

11° La belle châsse émaillée qui appartenait à la collection du prince Soltykoff, et qui est aujourd'hui conservée dans le musée Kensington, à Londres. La reproduction que nous avons

(1) M. de Quast, *les Émaux d'Allemagne* (*Bull. mon.*, t. XXVI, 1860).

(2) Elle a été publiée en couleur par du Sommerard, *Album*, Xe série, planche XII, et dans *le Moyen Age et la Renaissance*, Émaux, t. V.

faite de l'ensemble du monument dans la planche XLIII de notre album, et celle de l'un des émaux de sa toiture que nous donnons, de la grandeur de l'exécution, dans notre planche LXIV, n° 6, en feront bien apprécier la beauté. Ce monument provient de l'église collégiale de Rees, aux bords du Rhin. Il en existe un autre semblable dans le trésor du roi de Hanovre.

12° La belle châsse de saint Maur, que possède l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse, à Cologne, est dans la même forme que celle de saint Éribert. Elle a un mètre trente centimètres de longueur, quarante-deux centimètres de largeur et soixante de hauteur; nous l'avons déjà citée (tome Ier, p. 401) à cause des bas-reliefs d'argent de sa toiture. Les deux grands côtés du corps de la châsse sont décorés de sept arcades plein cintre soutenues par huit pilastres. Cette décoration, en cuivre émaillé, offre les dessins les plus riches et les plus variés. A chaque extrémité au delà des pilastres, est une figure de vingt centimètres environ de hauteur, d'un bon dessin, exécutée entièrement en émail : d'un côté, c'est l'archange saint Michel, vêtu d'une longue tunique que recouvre un manteau largement drapé, et un séraphin dont le corps est entièrement couvert par de grandes ailes qui ne laissent apercevoir que la tête et les pieds; de l'autre côté, l'archange Gabriel et un séraphin représenté aussi couvert d'ailes. Un large listel, formé de plaques d'émail alternant avec des plaques chargées de pierres fines, est soutenu par les arcades et reçoit la toiture. Cette châsse est un chef-d'œuvre d'émaillerie. Dans les grandes figures des anges, les carnations sont rendues par des émaux de teintes plus ou moins foncées juxtaposées sans cloisonnage, de manière à obtenir une sorte de modelé. C'est une imitation des procédés qu'employaient les émailleurs byzantins à la plus belle époque de l'art. Une gravure délicate, sur le milieu du côté gauche, représente deux personnages, l'un en suppliant, avec l'inscription : HERLIVUS PRIOR, l'autre en abbé, avec le nom de FRIDERICUS. Un Herlivus a été prieur du célèbre monastère de Saint-Pantaléon sous l'abbé Henri Ier, qui en eut le gouvernement de 1169 à 1196; on le suppose donateur du monument. Aucun abbé du nom de Fridericus n'a gouverné le monastère de Saint-Pantaléon; ce Fridericus, abbé d'un autre monastère, est peut-être l'artiste qui a exécuté la châsse (1).

13° La châsse de saint Albinus, appartenant aussi à l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse, à Cologne. Elle est, comme celle de saint Maur, dans la forme d'une tombe à couvercle prismatique; sa longueur est d'un mètre cinquante centimètres, sa largeur de quarante-quatre centimètres, sa hauteur de soixante-deux. Nous avons déjà parlé des bas-reliefs d'argent de sa toiture, en traitant de l'orfévrerie (t. Ier, p. 403); son émaillerie n'est pas moins remarquable. Chacun des grands côtés est divisé en six arcades trilobées soutenues par deux colonnettes accouplées; arcades et colonnettes sont en émail et offrent des ornements variés. Dans les champs, au-dessus du point de jonction des arcades, sont des médaillons semi-circulaires où sont reproduits d'un côté les sept dons du Saint-Esprit, de l'autre les sept vertus. Les deux pignons sont également enrichis de colonnettes émaillées. La base du monument et le large listel au-dessus des arcades qui reçoit la toiture, sont décorés de petites plaques d'émail alternant avec des plaques chargées de pierres fines et de perles. Une vieille chronique du monastère de Saint-Pantaléon constate que cette belle châsse a été terminée en 1186 (2).

(1) M. l'abbé BOCK, *Das heilige Köln*, Santa-Maria in der Schnurgasse, p. 17.
(2) *Idem*, *ibid.* p. 9.

14° Au Musée du Louvre, un reliquaire qui renfermait, d'après l'inscription qu'on y lit, un bras de Charlemagne, est enrichi d'émaux sur or, dont M. de Laborde (1) a fourni la description. La destination qui fut donnée à ce monument, ainsi que le buste de Frédéric Barberousse (1152 † 1190) qui s'y trouve placé, servent à indiquer avec quelque certitude l'origine et la date de l'exécution (2).

15° La châsse de Charlemagne, dont les statuettes n'ont été terminées que de 1212 à 1220, comme nous l'avons expliqué dans notre tome II, page 3, appartient par sa forme et par ses émaux à l'époque de Frédéric Barberousse et a dû être commencée sous ce prince. Nous en avons donné la reproduction dans la planche XL de notre album. Quelques-uns des émaux sont reproduits dans les *Mélanges d'archéologie*, tome Ier, planche XLIII.

16° La châsse des rois mages, conservée dans la cathédrale de Cologne, a été commencée sous l'archevêque Philippe de Heinsberg (1167 † 1191), et paraît n'avoir été terminée que sous Othon IV, qui en aurait fait présent à cette église à l'époque de son sacre. Nous avons décrit ses beaux émaux champlevés, en traitant de l'orfévrerie dans notre tome Ier, page 403. Plusieurs ont été reproduits dans les *Mélanges d'archéologie*, tome Ier, planches XL, XLI et XLII.

17° Dans la chapelle inférieure de l'église de l'abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne, il existe un retable composé de cinquante et une plaques de cuivre émaillé, disposées en trois rangées ; elles sont séparées par des bandes de métal sur lesquelles se déroule une longue inscription qui constate que ce monument d'émaillerie est une œuvre de Nicolas de Verdun, et qu'il fut exécuté en 1181. Ces plaques sont terminées à leur partie supérieure par un cintre trilobé, mais les vides que cette disposition laisse entre les plaques à leur partie supérieure sont remplis par d'autres plaques émaillées qui épousent la forme des vides. Il paraît que l'ouvrage de Nicolas de Verdun était un parement d'autel et ne se composait que de quarante-cinq plaques; de ce parement d'autel on fit un retable en 1329, et l'on y ajouta alors six plaques : mais l'émailleur du quatorzième siècle imita si bien le maître du douzième, qu'il faut une certaine attention pour distinguer le travail de l'un du travail de l'autre. Les cinquante et une grandes plaques, de vingt centimètres environ de hauteur sur seize de largeur, reproduisent des scènes de l'Ancien Testament et de l'Évangile. Dans les petites, qui sont de forme quasi triangulaire, pour remplir les espaces entre les parties supérieures des grandes, on voit des figures en buste. Toutes ces figures sont rendues sur le métal par une gravure niellée d'émail bleu ou rouge. Les fonds et les accessoires ont reçu des couleurs diverses; le bleu et le rouge y dominent. Le dessin de Nicolas de Verdun laisse souvent à désirer, mais il ne manque ni de mouvement ni d'énergie.

M. Albert Camesina a publié le retable de Klosterneuburg avec un texte de M. Joseph Arnett (3).

18° Le pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin, conservé au musée de Saint-Omer, que nous avons décrit dans notre tome Ier, page 405. Quatre sujets en émail couvrent la base hémisphérique qui porte le pilier carré sur lequel reposait la croix, et le pilier contient

(1) *Notice des émaux du Louvre*, nos 3 à 21, p. 43. M. Darcel en a aussi donné une bonne description dans la *Notice* actuelle, sous le n° 712.

(2) On en trouvera la figure, avec une bonne Notice de M. de Longpérier, dans la *Revue archéologique*, t. Ier, p. 526.

(3) *Das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg*. Wien, 1844.

une scène en émail sur chacune de ses faces. Tous les sujets reproduisent un grand nombre de personnages, et sont accompagnés d'inscriptions. Il n'est pas possible d'y méconnaître l'école allemande.

3° *Émaux de l'école de Limoges.*

Parmi les émaux attribués à l'école de Limoges, nous citerons :

1° Au musée de Cluny, à Paris, deux plaques de vingt-huit centimètres de hauteur, sur dix-huit de largeur, représentant, l'une saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas, l'autre l'adoration des Mages. Sur la plaque qui représente saint Étienne, l'orfèvre a gravé cette inscription au-dessus de la tête des personnages : NICOLAZ ERT : PARLA A MN ETEVE DE MURET, c'est-à-dire : Nicolas était parlant à monseigneur Étienne de Muret (1). A l'exception de l'enfant Jésus, dont la tête est ciselée en relief et le corps rendu par une gravure sur le métal épargné et doré, toutes les figures sont en émail et se détachent sur le fond du métal doré ; les sujets sont placés sous une arcade plein cintre exécutée en émail. Les carnations sont exprimées par de l'émail rosé ; les autres émaux employés sont le bleu lapis foncé, le gris bleu, le vert, le rouge, le blanc et le jaune. Dans certaines parties des vêtements, la couleur générale est séparée, par un léger trait d'émail blanc, du filet de métal qui trace le dessin des plis. Les cheveux et la barbe sont rendus par des intailles faites au burin et remplies d'émail rouge. Toutes les tailles d'épargne qui tracent le dessin sont guillochées en creux. Ces deux plaques d'émail appartiennent à la fin du douzième siècle.

2° La belle plaque, conservée au Musée Britannique, que reproduit notre planche LXIV, n° 7.

3° La châsse que possédait l'église de la Guène (Corrèze), et qui renfermait les reliques de saint Calmine. Elle a été faite pour le monastère de Mauzac, en Auvergne, dont saint Calmine était fondateur. C'est une des plus grandes et des plus belles qu'ait produites l'école de Limoges. Elle a la forme d'une nef d'église sans transsepts, couverte d'un toit à deux versants. Elle mesure soixante-neuf centimètres de longueur, vingt de largeur et soixante de hauteur. Elle est composée de plaques d'émail clouées sur une forme de bois. Sur l'une des grandes faces latérales, on voit le Christ assis, la tête ceinte d'une couronne ; il bénit et tient un livre ; à sa gauche est saint Calmine drapé, tenant un livre ; à sa droite, saint Martin. Ces figures, en bas-relief, sont exécutées au repoussé en cuivre doré ; elles sont placées sous des arcatures que l'on a simulées sur l'émail. Deux anges thuriféres, exécutés de même en bas-relief, sont placés dans la toiture, sous des arcades trilobées rendues en émail ; le fond est couvert de rinceaux réservés, qui portent des fleurs émaillées de diverses couleurs juxtaposées. L'autre grande face de la châsse est ornée de cinq médaillons contenant des sujets de la vie du Christ ; ils se détachent sur un fond de rinceaux à fleurs émaillées. La figure de saint Pierre occupe l'un des petits côtés, celle de saint Paul l'autre ; elles sont gravées et ménagées sur le cuivre doré, et se détachent sur un fond de rinceaux. Les couleurs sont le bleu lapis, qui remplit le fond, le bleu turquoise, le rouge, le blanc

(1) Du Sommerard a donné une planche en couleur de ces deux plaques, *Album*, XIe série, pl. XXXVIII. Elles sont également reproduites dans les *Arts somptuaires*, t. Ier, des planches.

et le vert. Cet ouvrage appartient au milieu du treizième siècle (1). Après avoir fait longtemps partie de la collection du prince Soltykoff (n° 141 du Catalogue), la châsse de Mauzac a été adjugée, à la vente de cette collection, en 1861, moyennant 8106 francs.

4° De la même époque, la belle coupe du Louvre (2), sorte de ciboire, provenant de l'abbaye de Montmajour, près d'Arles, et portant, chose bien rare, le nom de son auteur, Alpais, avec la désignation de Limoges, où travaillait cet habile artiste. Les têtes des figures qui décorent cette belle pièce d'orfévrerie ont été finement ciselées en relief, et les détails des bustes gravés sur le métal; les fonds seuls sont incrustés d'émail bleu (3).

5° La châsse que reproduit la vignette de la table des matières à la fin de ce volume.

III

Caractères généraux de l'émaillerie champlevée.

Dans ce genre d'émaillerie, les linéaments qui expriment les traits du dessin étant réservés sur la plaque de métal qui reçoit l'émail, et faisant corps avec elle, ont bien plus de solidité que les minces bandelettes rapportées qui tracent le dessin dans les cloisonnés. Les émaux champlevés ont donc pu être exécutés sur des plaques de grande dimension, et par cette raison ils ont été principalement employés sur cuivre. Par suite de cette avantage, ils ne sont pas, comme la plupart des cloisonnés, attachés à des pièces d'orfévrerie et sertis dans des chatons pour servir d'ornementation; au contraire, le plus souvent ils revêtent entièrement des monuments d'une assez grande proportion.

La matière vitreuse est mise en œuvre de deux manières. Tantôt elle colore la totalité du sujet, les carnations comme les vêtements; le métal qui affleure à la surface de l'émail ne sert plus alors qu'à tracer les linéaments principaux du dessin; tantôt elle est employée seulement à colorer les fonds, et à encadrer les figures qui sont reproduites par une fine gravure sur le plat du métal doré, ou ciselées en relief. La première manière provient de l'imitation des émaux grecs, qui servirent de modèle aux premiers émailleurs occidentaux. On en trouve la preuve dans ce fait, qu'aucun émail d'une origine byzantine incontestable n'est exécuté autrement. Aussi ce mode d'employer l'émail pour la coloration totale du sujet signale-t-il les émaux de la première époque. Néanmoins, dès l'origine de la pratique de l'émaillerie en Occident, les émailleurs, lorsque les figures sont très-petites, expriment les carnations et quelquefois les figures entières par un trait intaillé sur le métal; dans ce cas, les intailles sont niellées d'émail. La seconde manière, qui consistait à n'employer l'émail que pour colorer les fonds, a été presque exclusivement en usage à Limoges dès le milieu du treizième siècle. On ne rencontre pas d'émaux limousins d'une époque postérieure dans lesquels les figures soient exprimées autrement que par une fine gravure sur le métal doré, ou bien par un relief se détachant sur un fond d'émail. L'art

(1) La châsse de Mauzac a été reproduite par M. Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du mobilier français*, p. 71 et 72.

(2) N° 125 de la *Notice des émaux* par M. Darcel. Paris, 1867.

(3) M. Darcel en a publié la gravure avec une description dans les *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 5. — M. Viollet-le-Duc l'a également publiée dans le *Dictionnaire du mobilier*.

d'émailler par incrustation eut beaucoup à y perdre. Lorsque l'émailleur, se bornant à teindre les fonds, ne fut plus que le simple auxiliaire du graveur, d'artiste il devint ouvrier. La facilité de produire des monuments de cette sorte en fit naître une quantité prodigieuse, ce qui amena le dégoût et l'anéantissement de ce bel art.

Les couleurs d'émail dont se servaient les émailleurs rhénans sont nombreuses. Ils employaient dans leurs incrustations le bleu lapis, un bleu pâle, le gris bleu, le beau bleu turquoise ; le rouge mat, le rouge purpurin d'un éclat très-vif ; plusieurs sortes de verts, le jaune, le rosé, le blanc pur et le noir. Leurs couleurs sont nuancées avec autant d'art que possible : on y remarque le bleu nuancé de blanc ; on le rencontre encore nuancé de rouge pour les ombres et de blanc pour les lumières ; le vert est éclairé de jaune.

Dans les plus anciens émaux limousins, on trouve, d'après M. l'abbé Texier (1), « le bleu, » qui se subdivise en trois : bleu noir, bleu de ciel, bleu clair ; le rouge purpurin demi- » translucide ; le rouge vif opaque ; le vert tirant sur le bleu, le vert tendre. Le gros bleu est » bordé et coupé de rouge et de vert ; rosaces alternatives tricolores ; le vert sépare toujours » le bleu du jaune ; les tons clairs des draperies vertes sont formés par l'émail jaune, » les demi-teintes par le vert franc et cru. »

A ces couleurs indiquées il faut joindre le blanc, qui n'est jamais très-pur, et la couleur plus ou moins rosée pour les carnations.

Plus tard, au treizième siècle, le violet et le gris de fer sont ajoutés aux couleurs précédentes.

Au quatorzième siècle, les émailleurs emploient le rouge pour les fonds dans les pièces qui ne sont pas d'une grande dimension.

Les émailleurs, par le procédé du champlevé, ne se contentèrent pas de faire de plates peintures, ils émaillèrent également des figures de ronde bosse et de haut relief. Les vêtements, les nimbes, les couronnes de ces figures, ainsi que les livres et les autres attributs qui les accompagnent, reçoivent des couleurs d'émail, mais les carnations ne sont jamais émaillées ; la prunelle seulement est quelquefois formée par une perle d'émail noir.

Les émaux champlevés rhénans ne diffèrent pas essentiellement des émaux de Limoges ; nous allons cependant chercher à déterminer le caractère qui leur est propre, en reconnaissant toutefois que l'examen attentif d'un grand nombre de monuments est la seule manière d'apprendre à les reconnaître. Dans les figures de grande proportion entièrement exprimées en émail, les traits du dessin sont découpés sur le cuivre avec plus de soin que dans les émaux du même genre sortis de l'école de Limoges et avec l'intention évidente d'imiter autant que possible le cloisonnage des Grecs ; aussi les traits épargnés sur le métal sont-ils tranchés très-nettement sans bavure ni guillochis. Dans les anciens émaux, les émailleurs rhénans affectionnent les sujets où se trouvent un assez grand nombre de personnages. Sauf les carnations, qui sont rendues sur le plat du cuivre par une fine gravure dont les intailles sont toujours niellées d'émail, le surplus des figures et les accessoires sont exprimés le plus souvent en couleurs d'émail.

Au contraire, lorsque les Limousins veulent rendre des scènes un peu compliquées,

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 152.

ce qui est fort rare, les sujets sont toujours gravés sur le plat du cuivre ; le fond seul, en ce cas, est émaillé.

Des inscriptions gravées en creux et remplies d'émail accompagnent presque toujours le sujet dans les émaux rhénans. Elles sont ordinairement composées de vers latins. Dans l'école de Limoges, les inscriptions sont très-rares et se bornent à quelques mots.

Chez les émailleurs rhénans, le dessin des fleurons, des entrelacs et des ornements, épargnés sur le cuivre, est remarquable par le bon goût et la grande variété des motifs ; ils sont, sous ce rapport, bien supérieurs aux Limousins. On peut en juger facilement par les émaux qui décorent la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et celle des Mages à Cologne (1), et par ceux de la toiture d'un petit temple à coupole dont notre planche LXIV, nº 6, reproduit l'une des plaques.

Très-souvent les procédés du cloisonnage servent, dans les émaux sur cuivre de l'école du Rhin, à rendre de petits détails d'ornementation sur les plaques exécutées d'ailleurs par les procédés du champlevé. Le mélange des deux procédés est au contraire extrêmement rare dans les émaux de Limoges ; on ne le rencontre que par exception sur quelques pièces très-anciennes.

Aux couleurs employées par les Limousins, les émailleurs rhénans ajoutent des couleurs qui leur sont propres : un beau bleu turquoise, un blanc très-pur, un rouge purpurin très-vif, et le noir. Leurs émaux sont en général d'un beau poli, très-harmonieux de ton, et ont plus d'éclat que les émaux de Limoges. La dégradation des tons par des couleurs juxtaposées est aussi rendue par eux avec plus d'art ; avec la même couleur plus ou moins foncée, ils savent obtenir une sorte de modelé, comme on peut le voir sur les émaux que reproduit notre planche LXIV nºs 5 et 8. Dans leurs fleurons, le champlevé est plus ouvert et laisse plus de place à l'émail, qui s'y déploie en couleurs limpides juxtaposées.

L'étude que nous avons faite des émaux rhénans nous a engagé à classer parmi les productions de l'émaillerie allemande certaines pièces que nous avions supposé d'abord devoir appartenir à la fabrication de Limoges (2).

Nous croyons qu'on pourrait encore attribuer à cette émaillerie allemande dix plaques circulaires de la collection de M. Carrand, qui ont dû servir, suivant toute apparence, à enrichir une ceinture militaire. Elles reproduisent des animaux fantastiques et des fleurons d'un caractère fort ancien, avec des émaux dont les couleurs sont crues et très-éclatantes, et qui ont beaucoup d'analogie avec ceux de l'Orient. Ces belles plaques d'émail diffèrent essentiellement des émaux limousins par le style des ornements, mais elles se rapprochent des anciens émaux rhénans. Cependant nous les aurions attribuées à l'Orient, s'il existait des exemples d'émaux orientaux exécutés par le procédé du champlevé. Nous en avons fait reproduire deux dans la planche CVI de notre album. Nous ne connaissons qu'une seule pièce qui soit parfaitement en rapport, pour le ton des émaux, avec ces plaques : c'est un débris de vase qui est conservé dans la Collection du Collége Romain, à Rome. Une guirlande de feuillage se dessine sur ce fragment ; les émaux sont verts, bleus et rouges. On croit généralement que ce vase est byzantin ; mais rien n'établit l'au-

(1) On peut consulter les planches XL et suivantes du tome Ier des *Mélanges d'archéologie* des RR. PP. Martin et Cahier.

(2) *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, p. 131, 571, 574 et 576.

thenticité de cette origine, et feu le R. P. Marchi, qui avait eu l'obligeance de nous montrer cette collection dans tous ses détails, ne savait pas lui-même où cet émail avait été trouvé. Dans les productions des différents arts industriels il existe de ces pièces isolées, ayant un cachet tout particulier qui ne se retrouve pas ailleurs et n'appartenant à aucune école ; il est presque impossible d'en déterminer d'une manière précise l'âge et l'origine.

IV

Applications diverses des émaux champlevés.

Pendant plus de trois siècles, à partir du onzième siècle en Allemagne, et dès le dernier tiers du douzième siècle en Aquitaine, les incrustations d'émail par le procédé du champlevé furent appliquées avec profusion sur une foule de plaques, d'objets et d'ustensiles de cuivre, dont on rehaussait la valeur par ce genre d'ornementation peu coûteux. Elles embellirent surtout les instruments du culte et de la liturgie. Limoges, au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle, devint le centre d'une immense fabrication de pièces d'orfévrerie de cuivre émaillé qui sont arrivées jusqu'à nous en grand nombre. Disons quelques mots sur les objets qui formaient le principal débouché de cette brillante industrie.

On doit citer en premier lieu les châsses devenues nécessaires pour renfermer les reliques rapportées de la Terre-Sainte par les princes et les seigneurs français, qui ne manquèrent pas d'en faire parvenir un grand nombre aux principales églises et aux monastères de leurs provinces, après la conquête de Constantinople (1204) et d'une partie de l'empire grec. Il n'y avait pas d'église qui ne voulût avoir sa part dans cette pieuse distribution. De là une source intarissable de fabrication pour les ateliers de Limoges, ce qui explique comment il subsiste encore une si grande quantité de ces monuments émaillés, malgré les causes multiples de destruction qui se sont succédé depuis trois siècles.

Les plus anciens reliquaires émaillés sont en forme de coffret à couvercle plat. Limoges en a peu fabriqué de cette sorte; ceux que nous connaissons appartiennent à l'émaillerie rhénane. Dès la fin du douzième siècle, la forme adoptée le plus fréquemment est celle d'un coffret oblong, surmonté d'un toit à deux rampants, et présentant l'aspect d'une tombe à couvercle prismatique. Le toit est décoré parfois d'un faîtage découpé en arcades ou en rinceaux; l'orfévre, dans ce cas, a eu l'intention de figurer une église à deux pignons. Sur les quatre faces du coffret, sur les deux rampants du toit et dans les pignons, il a placé des figures, et souvent des légendes entières se déroulant en plusieurs tableaux. Les figures et les sujets, comme nous l'avons dit, sont rendus, soit en émail, soit par une gravure sur le métal doré qui se détache sur un fond d'émail; quelquefois alors les têtes, finement ciselées en relief, sont appliquées sur le cuivre. On rencontre aussi sur ces châsses des figures en haut relief exécutées en cuivre par le procédé du repoussé; ces figures, dans les châsses du treizième siècle, ont souvent des vêtements incrustés d'émail; des anges sont rendus par le même procédé avec des ailes émaillées. Malgré l'imperfection de ces figures, dans lesquelles les membres et les draperies ne sont accusés souvent que par un trait superficiel, il faut convenir que ces châsses devaient produire un brillant effet, lorsqu'elles

étaient vues à leur place, c'est-à-dire à une certaine élévation au-dessus de l'autel, et qu'elles faisaient partie d'un ensemble de décoration sous le jour mystérieux des vitraux peints.

Au treizième siècle, les émailleurs deviennent plus hardis, en donnant à leurs châsses la forme réelle d'une petite église, avec sa nef et ses transsepts. Nous devons citer comme un des plus parfaits modèles en ce genre la châsse de saint Calmine, de l'église de la Guène, dont nous avons donné plus haut la description.

Les émailleurs limousins donnent encore aux reliquaires la forme d'un trône sur lequel est assise une figure en cuivre, ordinairement celle du Christ ou de la Vierge. Les différentes faces du siége sont enrichies de dispositions architecturales ou de sujets en émail (1).

Les croix ne sont pas en moins grand nombre que les châsses. Dans les unes, le Christ est reproduit entièrement en émail sur une croix de cuivre : c'est une véritable peinture en émail incrusté. Dans d'autres, la croix de bois est recouverte de plaques de cuivre émaillées, sur lesquelles on rencontre des figures rendues, soit par de l'émail, soit par une gravure tracée sur le métal réservé et qui se détache sur un fond d'émail. Le Christ est exécuté en haut relief par le procédé du repoussé ; le jupon qui ceint ses reins et la couronne sont ordinairement incrustés d'émail. Les premières sont les plus anciennes.

Les colombes dans lesquelles on conservait les hosties consacrées, et qui étaient suspendues au-dessus de l'autel, sont rares. Les ailes sont émaillées; sur le corps, une légère gravure simule les plumes. Le dos se lève et laisse à découvert une petite cavité circulaire, destinée à recevoir les hosties. L'oiseau symbolique repose sur un petit plateau ordinairement enrichi d'émail et de pierreries; quelquefois ce plateau est bordé de tourelles et de courtines crénelées.

Les ciboires, qui avaient la même destination, sont également fort rares. Celui dont nous avons parlé et que possède le Louvre, est un magnifique spécimen de ce genre.

Les pyxis ou custodes, qui servaient également à renfermer les hosties, et qu'on employait en voyage et pour les chapelles portatives, sont très-communes; toutes les collections en contiennent un certain nombre. Elles ont ordinairement la forme d'une petite tour dont le toit conique sert de couvercle. A la fin du treizième siècle et au quatorzième, les orfévres abandonnèrent quelquefois cette forme traditionnelle. La collection Debruge possédait une custode à couvercle hémisphérique (nº 684 du Catalogue), dont la *Gazette des beaux-arts* a donné la gravure (2).

Les crosses ne sont pas en moins grand nombre. Elles ont en général une grande élégance. La douille est ordinairement en émail bleu, ornée de fleurons émaillés à tiges dorées. Le pommeau, découpé à jour, se compose d'un enroulement de salamandres ou de feuillages. La volute figure quelquefois un serpent. On trouve très-souvent au centre un ouvrage de ronde bosse. L'agneau symbolique, le crucifiement, saint Michel qui frappe le dragon de sa lance, sont les sujets choisis le plus fréquemment par les orfévres.

Il n'y a pas de collection qui ne possède de ces bassins peu profonds, presque toujours enrichis d'armoiries et très-souvent de sujets profanes, dont quelques-uns sont pourvus

(1) Le Musée du Louvre possède un reliquaire de ce genre, nº 121 de la *Notice des émaux du Musée du Louvre*, par M. Darcel (Paris, 1867). Nous en avons cité un très-beau, tome Ier, p. 194.

(2) Tome X, page 225.

d'une petite gargouille qui servait à répandre le liquide contenu dans le vase. La destination de ces vases a été longtemps débattue entre les archéologues. On sait aujourd'hui qu'on les faisait toujours par paires; l'un des deux bassins servait à verser l'eau sur les mains du prêtre, l'autre à recevoir le liquide. Nous en parlerons plus au long en traitant du mobilier religieux.

Viennent ensuite les couvertures de livres liturgiques, les boîtes à renfermer les Évangiles, les navettes à encens, les chandeliers, les porte-cierges, les fermails ou mors de chape. Tous les instruments destinés au service des autels furent en un mot l'objet principal de l'orfévrerie de cuivre émaillé.

Il n'est pas douteux qu'un certain nombre d'objets à l'usage de la vie privée n'aient été fabriqués de cette sorte. Il en est deux dont il est fait mention dans l'inventaire du trésor du saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII (1) : « *Duos flascones de ligno » depictos in rubeo colore cum circulis et scutis de opere Lemovicensi.* » — « *Unum vasculum de opere » Lemovicensi cum theriaca.* » On en trouve un autre ainsi désigné dans l'inventaire dressé après la mort de Louis le Hutin († 1316) : « L'an mil CCC. XVII. et onziesme jour de Julet » envoya Mons. Hugue d'Augeron au Roy par Guyart de Pontoise un chanfrain doré à teste » de liépars de l'euvre de Limoges et à II. cretes, du commandement le Roy, pour envoyer » au Roy d'Ermenie (2). »

De ces objets à l'usage de la vie privée, il ne reste à notre connaissance, avec les chandeliers dont nous avons parlé, que des coffrets. Un des plus beaux existe dans la collection du Louvre (3). Il était certainement destiné, d'après les scènes qui s'y trouvent représentées, à renfermer des présents de noces. Quatre figures sont disposées, deux par deux, à chaque extrémité du couvercle : d'un côté, un homme portant un faucon sur le poing soulève le voile d'une dame; de l'autre, une dame présente un anneau à un homme. M. de Laborde, qui a donné la description de ce joli coffret (4), fait remarquer que ces deux scènes personnifient la rencontre et l'accord, et il donne à cette belle pièce le nom de coffret de mariage. On y voit les armoiries de France et d'Angleterre.

L'émaillerie sur cuivre a encore prêté son concours à l'architecture, et ses brillantes couleurs ont souvent servi de décoration aux autels, aux tombeaux et même aux murs des chapelles. L'autel de l'abbaye de Grandmont, près de Limoges, était revêtu de plaques de cuivre où des figures de haut relief se détachaient sur un fond d'émail. Le frère Lagarde, religieux de cette abbaye à la fin du seizième siècle, a laissé la description de ce monument : « Entre ces quatre piliers est le dict grand autel et tant le contre-retable » que le devant d'iceluy est de cuivre doré esmaillé. Et y sont les hystoires du Vieux » et Nouveau Testament, les apôtres et aultres saincts, le tout avec eslévation en bosse » et enrichi de petites pierreries; le tout fort bien ouvré et excellent, aultant ou plus » riche que si le tout estoyt d'argent (5). » On cite encore l'autel de la commanderie de Bourganeuf, décoré d'un retable de cuivre doré et émaillé, avec des figures en relief,

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ.* Ms. lat., Biblioth. nation. n° 5180, fol. 32 et 189.

(2) Ms. Biblioth. nation., n° 7855 fr., ancien suppl. franç. n° 2340, fol. 169.

(3) *Notice* par M. DARCEL, n°s 149 à 153. Paris, 1867.

(4) *Notice des émaux du Louvre*, n° 64. Paris, 1853.

(5) NADAUD, *Histoire de Grandmont*, citée par l'abbé TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 73.

et l'autel de sainte Agathe dans l'église Saint-Martial, enrichi d'une décoration de même nature (1). Nous ne pouvons indiquer que ces trois autels; mais nous pensons qu'il devait en exister un assez grand nombre revêtus de plaques de cuivre émaillées, car on trouve fréquemment dans les collections des plaques qui, par leur dimension, leur forme et les sujets qui y sont traités, annoncent assez qu'elles ont dû servir à l'ornement d'un autel.

Les parois des murs de chapelles recevaient parfois la splendide décoration de ces plaques émaillées. Corrozet, dans ses *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris* (2), constate que la sainte Chapelle du Palais en était enrichie : « Les arcs de la voulte, par dedans, » sont dorés, et toute la ceinture de l'église, au-dessous de laquelle sont des peintures » diverses faites d'esmail et de cristal reposantes sur petites colonnes d'une pièce, servant » seulement à ornement. » La valeur du métal a tenté les spoliateurs, et ces peintures d'émail incrusté qui devaient dater du treizième siècle, époque de la construction de cette chapelle, ont disparu.

Quant aux tombeaux revêtus d'émail, ils ont été exécutés en grand nombre par les artistes de Limoges. L'abbé Texier a fourni une longue liste de ces monuments qui ont été détruits (3). Quelques-uns subsistent encore, et font connaître de quelle manière les plaques de cuivre y étaient employées. L'église abbatiale de Saint-Denis possède aujourd'hui les deux tombes que saint Louis, en 1247, avait fait élever dans l'église de l'abbaye de Royaumont, pour couvrir les restes de ses deux enfants, Jean et Blanche, décédés en bas âge. Les figures de haut relief du jeune prince et de la princesse, exécutées en cuivre repoussé, reposent sur un fond de métal émaillé, composé de six pièces qui reproduisent d'élégants rinceaux d'or chargés de fleurs émaillées de rouge, d'azur, de vert, de blanc et de jaune, se détachant sur un fond bleu. Des bandes de cuivre, chargées d'une inscription incrustée d'émail rouge, bordent la table tumulaire. Un large rebord orné de fleurons émaillés et d'écussons armoriés complète le monument. Les figures portent elles-mêmes quelques traces d'émail (4). Ces deux tombes, récemment restaurées sous la direction de M. Viollet-le-Duc, ont reparu avec toute leur splendeur primitive. En Angleterre, on voit encore, dans l'ancienne abbaye de Westminster, la tombe de Guillaume de Valence, qui a dû être exécutée par un émailleur de Limoges.

Les productions de l'émaillerie rhénane ont été moins répandues en Europe que celles de Limoges. Les émailleurs allemands ne se sont pas laissé entraîner à fournir, comme les Limousins, une grande quantité de pièces de pacotille : tous leurs travaux sont des œuvres d'art. Dès la fin du douzième siècle, ils se sont surtout attachés à fabriquer des pièces d'ornementation, colonnettes, arcades, listels, qui entraient ensuite dans la composition de quelque grande pièce d'orfévrerie. L'émailleur fournissait le corps d'une châsse et les ornements; le sculpteur fondait ou repoussait au marteau les figures et les bas-reliefs de métal, ou bien ciselait les ivoires, qui, sous le rapport de l'art, formaient l'objet principal du monument. En se restreignant à la partie décorative et purement

(1) *Procès-verbal de visite de la commanderie de Bourganeuf*, rapporté par l'abbé Texier, ouvr. cité, p. 154 et 270.

(2) Paris, 1586, chap. xii, p. 76.

(3) *Dictionnaire d'orfévrerie*. Montrouge, 1857, p. 997.

(4) M. de Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, p. 164, a donné la gravure de la tombe du prince Jean.

industrielle, les émailleurs rhénans sont arrivés à donner à leurs émaux une grande perfection,et cette perfection est telle, que leur émaillerie contribue pour une très-grande part à la splendeur des monuments qu'elle est appelée à orner. Les châsses de saint Maur, de saint Albinus et des rois mages, à Cologne, celle de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, que reproduit la planche XLVII de notre album, et le petit temple de la collection Kensington, dont nous donnons l'une des plaques dans notre planche LXIV, n° 6, fournissent de très-beaux exemples de cette émaillerie ornementale. Les églises des anciens évêchés de Cologne, de Trèves, de Mayence, conservent un assez grand nombre de châsses et d'instruments du culte entièrement de cuivre émaillé. Il y a donc lieu de penser que sur les bords du Rhin, comme à Limoges, les objets religieux formaient les principales productions de l'émaillerie.

§ III

HISTORIQUE DE L'ART DE L'ÉMAILLERIE PAR INCRUSTATION.

I

Préliminaires. — L'émaillerie dans l'antiquité.

Maintenant que nous avons fait connaître les procédés de fabrication, ainsi que les caractères qui sont propres aux deux sortes d'émaux incrustés, et que nous avons signalé quelques-uns des monuments sur lesquels une discussion peut s'élever, essayons de retracer l'histoire de l'émaillerie par incrustation, et cherchons à éclaircir, sinon à résoudre, les questions que soulèvent l'origine de cet art et l'ancienneté relative des deux sortes d'émaux incrustés.

Nous avons fait précéder jusqu'à présent l'historique de chacun des arts industriels au moyen âge de quelques notions très-courtes sur leur pratique et leur développement dans l'antiquité; mais nous ne les avons données qu'à titre de préambule, sans entrer dans aucun détail et sans traiter aucune des questions qui se présentent en foule quand on veut aborder l'archéologie des temps anciens. Cependant, en publiant à part, à la fin de l'année 1856, nos *Recherches sur la peinture en émail* (1), qui sont fondues dans notre chapitre Ier de l'ÉMAILLERIE, nous avons cru pouvoir y placer une assez longue dissertation sur l'émaillerie dans l'antiquité. Il est inutile de la transcrire ici, puisqu'elle devrait se présenter aujourd'hui sous un autre aspect; nous nous contenterons de la résumer, en faisant connaître les critiques dont elle a été l'objet et les adhésions qu'elle a reçues, et de signaler les monuments récemment découverts qui sont venus éclairer d'un nouveau jour la question que nous avions soulevée.

Les anciens ont-ils connu l'art d'émailler les métaux? Tel était le sujet du débat. Après avoir établi que les Egyptiens avaient tout au moins connu, sinon pratiqué, l'émaillerie

(1) *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge.* Paris, 1856.

sur métal, et avoir signalé quelques émaux égyptiens (1), nous avions examiné sur quelles conjectures on pourrait s'appuyer, à défaut de monuments d'émaillerie grecque, pour établir que les Grecs ont eu connaissance de cet art dans une antiquité très-reculée, à l'époque où florissaient les grandes monarchies asiatiques. Le moine Théophile a donné aux émaux le nom grec d'*electrum*, et nous nous sommes demandé si ce mot n'avait pas la même signification dans Homère, dans Hésiode, dans Sophocle, dans Aristophane, et dans la Bible grecque des Septante, où on le rencontre. Pline, disions-nous, ne reconnaît que deux matières auxquelles le nom d'*electrum* doive être donné, l'ambre et un métal d'alliage composé de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième d'argent; mais aucune des deux interprétations ne peut s'appliquer à ce mot dans certaines phrases des auteurs que nous venons de citer. L'ambre, d'ailleurs, n'était pas connu du temps d'Homère et d'Hésiode. Il faut donc que le mot *electron* ait eu un autre sens dans la langue grecque, antérieurement à l'ère chrétienne. Puis, après avoir discuté différents textes des vieux auteurs qui l'ont employé, nous en arrivions à conclure que chez les Grecs de l'antiquité le mot *electron* n'aurait eu que deux sens, celui d'ambre et celui d'or émaillé, et que ce dernier sens s'appliquait parfaitement aux passages d'Homère, d'Hésiode et des Septante. De là cette conséquence que les Grecs avaient eu connaissance des émaux dès la plus haute antiquité. Nous ajoutions que les productions de l'émaillerie avaient, suivant toute apparence, cessé d'être en usage en Grèce vers la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ, et en Égypte sous les Lagides. « Nous ne prétendons pas donner à ces conjectures, » disions-nous en terminant, plus de valeur qu'elles ne le méritent; mais nous les pré- » sentons avec une certaine confiance, dans l'espoir que de nouvelles recherches dans » les textes, et surtout la découverte de monuments émaillés, viendront leur imprimer » plus tard le caractère de la certitude. »

Bien qu'elle ait été présentée avec timidité et presque sous la forme du doute, notre opinion a trouvé des contradicteurs parmi les hommes les plus savants, et M. de Lasteyrie a cru devoir publier un livre tout entier pour la réfuter (2). Contestant toutes nos appréciations, il a soutenu que le mot *electron* n'avait pu s'appliquer à l'émail dans l'antiquité, et que dans Homère, dans Hésiode, dans les Septante et chez les autres auteurs grecs, il ne pouvait avoir que les significations d'ambre ou de métal d'alliage données par Pline.

Notre opinion cependant n'est pas restée sans défenseurs, et nous en avons trouvé parmi les archéologues, les hellénistes et les praticiens.

Le doyen des archéologues, notre maître à tous, le savant bibliothécaire de la ville de Rouen, André Pottier, en nous adressant ses observations sur nos *Recherches sur la peinture en émail*, observations qui constatent qu'il avait fait une étude approfondie de la matière, débutait en ces termes : « Laissez-moi préalablement vous louer, monsieur, » d'avoir établi par des preuves irréfragables le véritable sens du mot *electrum*, dans

(1) Nous avons fait reproduire deux des plus curieux émaux égyptiens dans la planche XCIX de notre album.

(2) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* Paris, 1857.—Bien que la critique de M. de Lasteyrie ait été vive et même passionnée, et qu'elle nous ait maltraité bien à tort, elle n'a pu altérer en rien les bonnes relations que nous avons entretenues ensemble depuis plus de trente ans, relations auxquelles nous attachons le plus grand prix. On peut être en dissentiment sur l'interprétation d'un mot grec et rester les meilleurs amis du monde : il n'y a que les petits esprits qui se fâchent pour des divergences de cette nature.

» l'acception que lui ont prêtée bon nombre d'auteurs de l'antiquité, ce qui prouve chez » ces auteurs la connaissance des produits ainsi qualifiés, et ce qui justifie surtout le moine » Théophile d'avoir employé ce mot pour décrire un procédé dont l'analyse attentive suffi- » sait seule pour caractériser le véritable objet. »

Feu le docteur F. Kugler, dont les ouvrages sur les arts jouissent en Allemagne et auprès des savants de tous les pays d'une grande réputation, a jugé notre travail assez sérieux pour mériter son examen, et dans une dissertation très-développée, insérée dans le journal scientifique *Deutsches Kunstblatt* (1), il a rendu compte de nos *Recherches sur la peinture en émail.* Après avoir discuté la question, le savant docteur reconnaît que le mot *haschmal,* employé par Ézéchiel, et que les Septante ont traduit par *electron,* est le mot asiatique qui signifiait émail, et que *smaltum* latin et *Schmelz* allemand doivent provenir de ce mot asiatique. Repoussant l'*electrum* métallique de Pline comme interprétation du mot *electron* dans Homère, dans Hésiode et dans les autres auteurs cités, il en adopte la traduction par émail : « On peut donc croire avec assurance, dit-il en terminant cette » partie de la dissertation, que la peinture en émail composait, dans une antiquité reculée, » un objet de luxe d'art oriental, de même que plus tard (et toujours en émail cloisonné) » elle a été pratiquée avec la plus haute habileté technique chez les Perses, chez les Indiens » et chez les Chinois. »

M. P. Gignet, qui a fait de la langue d'Homère une étude toute particulière, et dont la traduction des œuvres du grand poëte a obtenu les honneurs de sept éditions (2), qui a traduit aussi Hérodote (3) et la Bible grecque des Septante (4), a pris parti pour notre interprétation du mot *electron* par émail. Ayant à rendre compte, dans une réunion de la Société archéologique de Sens, de l'ouvrage de M. de Lasteyrie sur l'*electrum*, il a exposé les motifs sur lesquels il s'est fondé pour substituer dans sa dernière édition d'Homère le mot *émail* au mot *ambre*, que d'abord il avait accepté de ses devanciers, sans trop d'examen. Après avoir établi que du temps d'Homère et d'Hésiode le mot *electron* ne pouvait représenter ni l'ambre ni le métal d'alliage d'or et d'argent, mais seulement l'or émaillé, il reconnaît que c'est dans Homère que les Septante ont pris le mot *electron* comme équivalant au mot *haschmal*, et qu'à leur sentiment les ornements nommés électres dans l'Odyssée n'étaient autre chose que des émaux. Du reste, M. Giguet, partageant l'opinion du docteur Kugler, trouve dans le mot *haschmal,* dont les racines sanscrites conviennent parfaitement, dit-il, à la définition de l'or émaillé, l'étymologie du latin *Smaltum* et de l'allemand *Schmelz* (5).

Notre savant confrère M. Rossignol a publié sur la métallurgie de l'antiquité (6) un important ouvrage qui nous est aussi venu en aide. Ce n'est pas que le savant helléniste ait adopté notre opinion sur l'*electrum*, bien au contraire. Dès le début de sa dissertation sur les substances que les anciens appelèrent électre, il déclare que M. de Lasteyrie a très-pertinem-

(1) Stuttgart, numéro de mars 1858, p. 67.
(2) *Œuvres complètes d'Homère*, 7e édit. Paris, Hachette, 1863.
(3) *Histoires d'Hérodote*, traduction nouvelle, 2e édit. Paris, Hachette, 1864.
(4) *La sainte Bible, traduction de l'Ancien Testament d'après les Septante.* Paris, 1872.
(5) *Revue archéologique.* Paris, 1859, t. XVI, p. 235.
(6) *Les métaux dans l'antiquité, origines religieuses de la métallurgie.* Paris, 1863.

ment résolu par la négative la question de savoir si l'*electrum* des anciens était de l'émail ; et cependant il en arrive à démentir toutes les interprétations adoptées par M. de Lasteyrie. Après avoir discuté l'opinion de Pline et d'Eustathe, qui ont traduit l'*electron* d'Homère et d'Hésiode par ambre ou par métal d'alliage, « disons tout de suite, ajoute-t-il, pour » trancher dans le vif cette difficulté, de quelque part qu'elle nous soit suscitée, qu'Homère » et Hésiode n'ont pu parler ni de l'électre résineux, ni de l'électre métallique. L'ambre » jaune, en effet, ne fut connu que plusieurs siècles après eux, nous le prouverons » plus bas ; et quant à la composition d'or et d'argent, la haute antiquité ne s'en douta » jamais : l'alliage des métaux ne fut pratiqué qu'à une époque postérieure. » Plus loin M. Rossignol dit encore : « J'ai disposé chronologiquement les divers rôles de l'électre, » et l'on voit qu'en ce qui touche l'alliage d'or et d'argent, il ne se trouve au delà de l'ère » chrétienne aucun témoignage explicite et authentique attestant qu'on ait donné le nom » d'électre à un pareil métal. » C'est ce que nous avions dit dans nos *Recherches sur la peinture en émail*.

Quant au passage de Sophocle que nous avions cité : « Acquérez l'électre de Sardes, » si vous voulez, et l'or des Indes », M. Rossignol, bien loin d'y voir un alliage d'or et d'argent, comme M. de Lasteyrie, nous dit que le poëte a si peu songé à un alliage d'or et d'argent, « que son intention est au contraire de citer deux espèces de l'or le plus pur ».

Ainsi, grâce à M. Rossignol, nous voici débarrassé de l'électre métallique de Pline et de l'ambre dans l'interprétation à donner à l'*electron* d'Homère, d'Hésiode et de Sophocle.

Mais quel est donc alors cet *electron* des grands poëtes, puisqu'on ne veut pas y voir de l'or émaillé? Voici l'interprétation qu'en donne M. Rossignol : « A côté de la métallurgie » terrestre et réelle, il y eut dans l'antiquité une métallurgie tout idéale, éclose du cerveau » des écrivains. Pour répandre du merveilleux sur un objet, les poëtes n'hésitaient pas » à créer des substances qui n'avaient rien de correspondant dans la nature... Que faut-il » donc entendre par cet électre, métal qui n'était ni l'ambre jaune, ni le composé d'or » et d'argent? Une substance de ce règne idéal dont nous avons parlé, une production » de cette minéralogie mythique dont nous avons montré l'existence dans le fait bien » constaté de l'orichalque fabuleux. On devra en effet désormais reconnaître comme » une vérité, que les anciens poëtes créaient eux-mêmes des substances, et, dans leurs » fictions inépuisables, enrichissaient la nature de corps imaginaires. Mais les Grecs, pleins » de respect pour ces créations du génie, les réalisaient ensuite, et mettaient une chose » sous ce qui n'avait été qu'un nom. Ainsi en arriva-t-il pour l'électre, et de là ses nombreuses transformations. »

Ainsi, d'après M. Rossignol, l'*electron*, dans Homère, dans Hésiode et dans Sophocle, était une chose imaginaire et sans existence. Nous aimions mieux y voir quelque chose de réel. Quoi qu'il en soit, M. Rossignol nous donne déjà raison sur ce point, que l'*electron* d'Homère, d'Hésiode et de Sophocle n'était ni l'ambre ni l'électre métallique de Pline. Mais le savant académicien nous est encore plus favorable en établissant que le mot *électre* a été synonyme de verre : « En s'emparant des substances les plus brillantes, » l'électre devait nécessairement en venir à s'approprier le verre ; c'est ce qui arriva... » Le scholiaste d'Aristophane, pour sa part, admettait si bien que l'électre désignait le » verre, qu'il croyait que le mot n'avait pas d'autre signification dans Homère, et qu'ἤλεκτρος

» y remplaçait ὕαλος, inconnu du poëte. A propos de ὕαλος, Homère, dit-il, ne connaît point » ce nom, mais chez lui et chez les anciens poëtes, c'est ἤλεκτρος que l'on emploie, et non » pas ὕαλος. »

Nous voilà bien près de l'émail, qui n'est autre chose qu'une matière vitreuse ; et puisqu'un ancien, un Grec, le scoliaste d'Aristophane, voyait du verre dans l'électre d'Homère, nous trouvons là le plus puissant appui en faveur de notre traduction par émail.

Au surplus, quelle a été la principale objection de nos contradicteurs ? L'absence absolue d'émail dans les ouvrages de métal provenus de l'antiquité. « Le système de M. Labarte, » dit le savant M. de Longpérier dans le rapport qu'il fit, le 7 août 1857, à l'Académie » des inscriptions et belles-lettres sur nos *Recherches*, se fonde uniquement sur l'inter- » prétation toute nouvelle donnée au mot ἤλεκτρον... et, remarquons-le, jusqu'à ce jour » les explorations de nos voyageurs en Asie, les fouilles nombreuses pratiquées sur une » grande échelle en Assyrie, en Babylonie, en Phénicie, en Grèce, en Étrurie (qu'il ne faut » jamais séparer de l'Orient), n'ont pas amené la découverte du moindre fragment de métal » émaillé. L'*electrum*, si fréquent dans les textes, serait donc introuvable dans ces tombeaux » et ces ruines, qui font revivre à nos yeux l'antiquité tout entière. » Et M. de Lasteyrie donnait à son livre de 1857 cette conclusion, imprimée en petites majuscules, comme un axiome : « Les Grecs et les Romains, antérieurement au troisième siècle de notre ère, » n'ont certainement pas connu, ni surtout pratiqué l'art de l'émaillerie. »

Eh bien, depuis lors, les tombeaux se sont ouverts, les ruines ont parlé, et ont rendu à la lumière des bijoux d'or émaillé grecs et étrusques qu'ils conservaient depuis bien des siècles. « Parmi les objets remarquables d'or émaillé grecs et étrusques, disait M. Castellani » dans une réunion de l'Institut archéologique de Londres en 1862, nous citerons la belle » couronne du musée Campana, le collier exposé au musée Kensington, les boucles d'oreilles » ornées de cygnes trouvées à Vulci, et celles ornées de paons et de colombes du musée » Campana ; nous les citerons comme les plus beaux échantillons des types généraux (1). » M. Castellani est orfévre et archéologue, et il a passé sa vie à étudier les bijoux antiques, qu'il est parvenu à reproduire en partie avec une grande perfection. Il connaît parfaitement ce dont il parle, et ne saurait prendre des pâtes colorées pour des émaux. Au surplus, les bijoux de la collection Campana ont été acquis par la France ; on peut les voir au Louvre où ils sont exposés. En rendant compte de l'exposition de cette collection, M. Lenormant s'exprimait ainsi : « Un autre élément de décoration dont les Grecs firent » un usage plus considérable peut-être que des pierres précieuses, mais que les Romains » négligèrent presque constamment, consistait dans les émaux. Pendant bien longtemps, » et il y a même peu d'années, on a discuté la question de savoir si l'antiquité avait connu » l'art de l'émailleur ou s'était bornée à employer dans quelques pièces d'orfévrerie des » pâtes de verre coloré serties dans le métal de la même manière que des gemmes. » Des savants d'un égal mérite ont soutenu les deux assertions, mais la question ne sau- » rait plus être douteuse. Les collections de l'Europe possèdent maintenant des pièces » incontestables qui démontrent pour les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs et les » Étrusques, la connaissance des secrets les plus difficiles de l'émaillerie, ainsi que

(1) *Antique Jewellery and its revival.* London, 1862, p. 23.

» la pratique de toutes les formes et de toutes les applications dont ce procédé peut être » susceptible (1). »

On voit en effet au Louvre, dans la collection Campana, un assez grand nombre de pendants d'oreilles étrusques formés d'un cygne, d'une colombe, ou de tout autre petit animal exécuté en or et entièrement émaillé de blanc (2). Cette coloration de figures de ronde bosse par des émaux présente toujours plus de difficultés que de simples incrustations d'émaux dans les interstices cloisonnés ou champlevés du métal, et annonce une pratique consommée de l'art de l'émaillerie. Les incrustations d'émail ne manquent pas, au surplus, dans les bijoux de la collection Campana. Un pendant d'oreilles, entre autres, est formé d'un paon en émail bleu dont la queue et les ailes d'or sont ornées d'émaux cloisonnés d'un travail très-délicat (3). On y voit aussi (tenant en suspension un animal en partie brisé) un petit médaillon circulaire offrant une étoile à cinq branches formée par un cloisonnage d'une délicatesse microscopique, qui renferme des émaux verts et blancs. La pièce capitale des écrins de la collection Campana est un diadème conçu dans le goût grec le plus pur. Il est composé d'un assemblage de petites lames d'or plus ou moins découpées et reliées entre elles par une bande estampée en astragale, qui garnit le bord inférieur. Toute la surface antérieure est couverte d'ornements divers disposés avec infiniment d'élégance et fixés sur les lames d'or. Vers le milieu de la hauteur et dans toute l'étendue du diadème, est une série de petites marguerites dont le centre est orné d'une perle de pâte de verre, mais qui sont entourées de palmettes d'émail blanc, bleu et vert. Une foule d'ornements de même genre couvrent tout le reste de la surface (4).

Nous pouvons citer encore deux bijoux grecs, un collier et un bracelet d'or, dans lesquels l'émail joue un bien plus grand rôle que dans les bijoux du Louvre. Ils appartiennent à M. Castellani, chez qui nous les avons vus en 1861 ; ils ont été exposés l'année suivante, à l'époque de l'exposition universelle, dans le musée Kensington, à Londres, où l'on a pu les admirer (5). De chaque côté d'un nœud d'or ciselé qui occupe le centre du bracelet s'étend une petite plaque chargée d'imbrications formées de cloisons d'or cordelées et remplies d'émaux bleu lapis et vert clair. Le collier est composé d'une natte à laquelle se rattachent des chaînettes qui portent trois ordres d'amphores, de trois grandeurs. Les chaînettes sont rivées par des feuilles et des fleurettes émaillées. Ce collier est d'un admirable travail; il vaut bien sans doute celui qu'Eurymaque offrit à Pénélope, et l'on peut lui appliquer ce vers d'Homère :

Χρύσεον (ὅρμον) ἠλέκτροισιν ἐερμένον, ἠέλιον ὥς.

Il faut dire cependant que les orfévres dans l'antiquité usaient de l'émail avec la plus grande modération, et même avec parcimonie. On serait tenté de croire qu'il leur répugnait

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. XIV, p. 159.
(2) *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*. Paris, 1862, écrin n° 9, n°s 102 à 107.
(3) *Ibid.*, écrin n° 9, n° 107.
(4) *Ibid.*, écrin A, n° 1.
(5) *Catalogue of the special exhibition of Works of art... on loan at the South Kensington Museum*, n° 8138. London, 1863.

de couvrir d'un enduit vitreux coloré une trop grande surface de l'or, qui était rare de leur temps et dont la couleur d'un beau jaune plaisait beaucoup aux yeux.

Dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, nous nous étions efforcé d'établir que le mot *electron* avait eu chez les Grecs de l'antiquité le sens d'or émaillé, afin d'en tirer cette conséquence qu'ils avaient connu l'art de l'émaillerie. Aujourd'hui nous n'avons plus besoin de ce secours, nous n'avons plus besoin de recourir à des textes qui peuvent fournir simultanément, selon qu'ils sont compris, des arguments pour ou contre, et qui sont la matière d'interprétations très-diverses; les monuments découverts depuis la publication de nos *Recherches*, et que l'on a sous les yeux, nous ont apporté une preuve irréfragable : les Grecs et les Étrusques ont connu l'art d'émailler les métaux.

Puisque l'or émaillé, puisque la matière vitreuse à laquelle nous donnons le nom d'émail, ont existé chez les Grecs, il faut bien que ce métal émaillé et que cette matière qui venait teindre et décorer l'or, aient eu dans la langue grecque une dénomination quelconque. Pourquoi cette dénomination ne serait-elle pas celle d'*electron*? On aura beau fouiller dans les glossaires, on ne saurait en indiquer une autre dans le grec antique, et tout se réunit au contraire pour justifier que c'est bien ce mot qui servait à désigner les émaux sur métal.

A la fin du onzième siècle, après que les Grecs appelés en Allemagne par l'impératrice Théophanie y eurent apporté l'art de l'émaillerie, le moine Théophile donne aux émaux, dont il enseigne les procédés d'exécution, le nom d'*electrum*, et ce nom, il ne pouvait l'avoir reçu que des Grecs, ses maîtres. Tous les chroniqueurs allemands de cette époque, quand ils ont à parler de pièces d'orfévrerie émaillée, se servent du même mot (1).

Remontons la série des temps. Bien avant Théophile, le grammairien grec Suidas publie un lexique de la langue grecque (2), et la définition qu'il donne du mot *electron* ne nous paraît pas devoir laisser de doute de son interprétation par émail : « *Electron :* or allotype » uni au verre et aux pierres fines; telle est la matière dont est revêtue la sainte table » de Sainte-Sophie (3). » On a donc là une explication complète de l'electron : c'est un or auquel on a uni du verre, c'est-à-dire de l'émail, et qui est accompagné de pierres fines; et à l'appui de cette explication, nous avons la citation d'un monument en *electron :* c'est le dessus de l'autel de l'église Sainte-Sophie de Constantinople. « Les descriptions de l'autel » de Sainte-Sophie ne peuvent se comprendre, dit avec raison M. de Laborde, qu'en ad- » mettant l'emploi et l'usage général des émaux (4). » Et nous établirons plus loin que cette table d'autel était en émail (5). M. de Lasteyrie nous reproche dans sa critique (6) d'avoir intercalé le mot « émail » entre le mot « verre » et ceux de « pierres fines ». Nous n'avons intercalé aucun mot, et notre traduction de Suidas est littérale; mais quand nous en venons à l'explication du texte de ce lexicographe, nous disons que le mot verre doit être pris

(1) Voyez plus loin l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

(2) Les savants ne sont pas d'accord sur l'époque où a vécu Suidas; l'opinion la plus probable est qu'il florissait à la fin du neuvième siècle ou dans les premières années du dixième.

(3) Ἤλεκτρον. ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λιθίᾳ, οἵας ἐστὶ κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας Σοφίας τράπεζα. (SUIDAS, ed. Æmilii PORTI. Colon. Allobr., 1619, t. I, p. 1175.)

(4) *Notice des émaux du Musée du Louvre*. Paris, 1853, p. 96.

(5) Voyez plus loin l'historique de l'émaillerie dans l'empire d'Orient.

(6) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* p. 58.

là pour émail. Cette explication n'est pas de notre invention; nous la puisons dans Théophile, qui la tenait, lui, des Grecs. En effet, on a vu que Théophile ne donnait que le nom de verre aux matières vitreuses préparées pour être fondues dans les interstices du métal : « *Accipe omnia genera vitri quod ad hoc opus aptaveris.* » Mais lorsque les matières vitreuses ont été vitrifiées sur le métal, alors il donne au bijou devenu complet et à la matière vitreuse parfondue le nom d'*electrum* (1). Suidas ne dit pas autre chose, et l'on peut, en retournant sa phrase, l'interpréter ainsi : Lorsque le verre est uni à l'or, on lui donne le nom d'électre. Ce qu'il ajoute des pierres fines ne fait que confirmer notre traduction par émail de l'electron allotype. Nous connaissons aujourd'hui, en effet, et nous avons signalé plus haut à nos lecteurs, une assez grande quantité de très-belles pièces d'orfévrerie byzantine enrichies d'émaux; eh bien, on y voit que les pierres fines alternaient toujours avec les émaux dans l'ornementation de ces pièces, et l'on comprend, en examinant ces monuments, que Suidas ait dit que l'*electron* était toujours uni aux pierres fines.

On possède un autre glossaire grec bien antérieur à celui de Suidas, le glossaire d'Hesychius, qui vivait au quatrième siècle de notre ère. Ce lexicographe donne deux acceptions du mot *electron*. La première est celle qui est répétée par Suidas : « *Electron*, » or allotype, *ἀλλότυπον χρυσίον*. » Mais Suidas, qui savait bien ce dont il s'agissait, nous dit que cet *electron* n'est autre chose que de l'or auquel on a uni du verre. On comprend dès lors que le savant Alberti, le commentateur d'Hesychius, ait dit qu'il fallait lire dans le manuscrit ὑαλότυπον au lieu de ἀλλότυπον (2). Ainsi on trouve toujours l'idée du verre associé à l'or dans cet *electron*, qui est désigné dans les glossaires comme un or allotype. L'explication que nous avons donnée de ce mot ὑαλότυπον, en supposant que l'on adoptât cette leçon, n'a pas convenu à notre savant contradicteur M. de Lasteyrie. Cependant, nous la répéterons ici parce qu'elle est justifiée par les procédés mis en œuvre dans l'exécution des émaux incrustés et qu'elle sera parfaitement appréciée des praticiens. Le mot ὑαλότυπον est composé de ὕαλος, verre, cristal, et de τύπος, qui signifie empreinte, figure, image, moule, forme. La qualification d'or hyalotype donnée à l'*electron* indiquait, d'après cela, un or disposé de façon à reproduire une image quelconque, et à recevoir la poudre de verre dans ses compartiments. Qu'on relise Théophile, et l'on se convaincra qu'un bijou d'or émaillé pouvait parfaitement recevoir le nom d'or hyalotype.

Enfin, nous voici en pleine antiquité avec le scoliaste d'Aristophane, qui reconnaît que le mot *electron* désignait le verre, ὕαλος. Dans son opinion, Homère employait ἤλεκτρος pour ὕαλος. Ne nous est-il donc pas permis, aujourd'hui que des émaux grecs et étrusques fort anciens sont sortis des tombeaux et ont pris place dans les musées, de dire que ces bijoux émaillés et que la matière vitreuse qui les décore devaient avoir eu un nom dans l'antiquité grecque, et que ce nom était *electron*, puisque ce mot, dans ses nombreuses transformations, a eu la signification de verre, et que cette signification s'est conservée depuis Homère jusqu'au moine Théophile?

(1) Voyez plus haut, page 6 et suiv.

(2) Ἤλεκτρον, ἀλλότυπον χρυσίον. Ἤλεκτρον, μέταλλον χρυσίζον... - « *Sed pro* ἀλλότυπον *non dubito quin legendum sit* ὑαλότυπον; » *sic* ἄλλης λιθίας, *apud auctorem Peripli, pro* ὑαλῆς λιθίας. » (Hesychii *Lexicon*, ed. Alberti, Lugduni Batavorum, 1746, t. I. p. 1620.)

II

De l'émaillerie en Occident à l'époque de la domination romaine.

Nous avons dit que les productions de l'émaillerie avaient cessé, suivant toute apparence, d'être en usage en Grèce vers la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ, et en Égypte sous les Lagides. Ce qui est certain, c'est que les émaux étaient inconnus du monde romain, à l'époque où Pline publiait son *Histoire naturelle* (l'an 80 de l'ère chrétienne); mais bientôt cet art allait se révéler en Occident. Nous avons signalé plus haut le vase, les fibules et les divers ornements de cuivre émaillé trouvés dans le sol de l'ancienne Gaule et en Angleterre, et que les musées ont recueillis. Ces fibules et ces ornements n'ont point un caractère assez tranché pour qu'on leur assigne une date précise, et la confection peut en appartenir à une époque quelconque de la domination romaine dans les Gaules et en Angleterre. Le joli vase découvert dans le comté d'Essex pourrait, d'après les circonstances que nous avons relatées, être reporté au règne de l'empereur Adrien (117 † 138), puisqu'une médaille de ce prince a été retirée d'un tombeau appartenant au même temps que celui où était renfermé le vase émaillé (1). N'est-il pas à supposer, d'après cette donnée, que l'émaillerie sur métaux était pratiquée en Occident tout au moins au commencement du second siècle de notre ère (2) ?

On a souvent cité à l'appui de cette assertion un passage de Philostrate qui, dans ses *Descriptions de tableaux*, après avoir signalé les mors d'argent et les brides d'or des chevaux montés par des chasseurs au sanglier, ajoute ces mots : « On dit que les barbares des bords » de l'Océan étendent des couleurs sur de l'airain ardent, qu'elles y adhèrent, deviennent » aussi dures que la pierre, et que le dessin qu'elles représentent se conserve (3). »

Il est évident que cette description se rapporte parfaitement aux émaux incrustés par le procédé du champlevé.

Philostrate, Grec de naissance, après avoir enseigné la rhétorique à Athènes, était venu se fixer à Rome à la cour de l'impératrice Julie, femme de Septime-Sévère, au commencement du troisième siècle. Si l'art d'émailler les métaux avait alors existé en Grèce, sa patrie, ou à Rome, qu'il habitait, Philostrate n'aurait pas cité ce genre d'ornementation comme chose extraordinaire, et n'aurait pas surtout reporté à des barbares l'honneur de l'avoir inventé. D'un autre côté, les monuments émaillés qui subsistent de l'époque gallo-romaine, par exemple les pièces de la Bibliothèque nationale, celle du musée de Poitiers, le vase trouvé dans le comté d'Essex et celui d'Ambleteuse, sont dans un rapport parfait avec la narration de l'écrivain, soit par leur état matériel, soit par les gisements où ils ont été découverts.

(1) Voyez page 38 et suiv.

(2) Il est probable que les orfévres de la Gaule pratiquaient l'émaillerie bien avant cette époque. On a trouvé dans les ruines de Bibracte, le grand oppidum des Éduens, des têtes de clous hémisphériques de cuivre qui paraissent avoir été décorées de raies et de chevrons dont les creux étaient remplis d'émail. (M. BULLIOT, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XXXIII, p. 71 et suiv.)

(3) Ταῦτα φασὶ τὰ χρώματα τοὺς ἐν Ὠκεανῷ βαρβάρους ἐγχεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρῳ, τὰ δὲ συνίστασθαι, καὶ λιθοῦσθαι, καὶ σώζειν ἃ ἐγράφη. » (*Icon.*, lib. I, cap. XXVIII. PHILOSTR. *Quæ supersunt omnia ex ms. cod. rec.*, etc. GOTTFRIDUS OLEARIUS, Lipsiæ, 1709, t. II, p. 804.)

On peut donc regarder comme certain que l'art d'émailler les métaux n'existait ni en Grèce ni en Italie, au commencement du troisième siècle de notre ère. Mais quels étaient ces barbares, voisins de l'Océan? Philostrate va les désigner plus clairement dans un passage de la vie de Polémon, sophiste de Laodicée, qui tenait école à Smyrne, et qui jouissait, sous Trajan et sous Adrien, d'une grande réputation. En décrivant le char de Polémon, il semble bien indiquer dans les harnais un travail analogue à celui qui décorait l'équipement des chevaux de la chasse au sanglier : « Beaucoup de gens le blâ- » maient, dit-il, de ce qu'en voyageant il avait à sa suite une grande quantité de bagages, » beaucoup de chevaux, un nombre considérable d'esclaves, diverses espèces de chiens » dressés pour la chasse, et de ce qu'il se faisait traîner lui-même sur un char attelé » de deux chevaux aux freins d'argent celtiques ou phrygiens (1). » Olearius, le savant commentateur de Philostrate, reconnaissait l'expression d'un travail identique dans les deux passages que nous venons de citer (2), tout en se trompant sur la nature du travail. Ces freins d'argent, enrichis par les barbares de couleurs adhérentes au métal, étaient donc des productions celtiques. La qualification de Celtes, prise isolément, pourrait s'appliquer à un grand nombre de peuples; car les Gallo-Celtes, sortis de la Gaule, s'étaient répandus dans beaucoup de contrées, et pour ne parler que des pays voisins de l'Océan, ils avaient fondé des colonies en Espagne, dans la Galice, et en Angleterre, dans le pays de Galles. Mais à l'époque où écrivait Philostrate, à Rome surtout, on devait suivre les divisions géographiques de Pline. Or Pline ne donnait le nom de Celtes qu'aux habitants de la partie de la Gaule située entre la Seine et la Garonne (3). On a donc pu croire que c'était cette contrée qui était en possession de fabriquer les ornements de métal émaillé dont on décorait surtout les harnais des chevaux.

Cette conclusion n'a pas été adoptée par les archéologues anglais. La grande quantité de monuments de ce genre d'émaillerie trouvés en Angleterre et même en Écosse, leur a fait penser qu'il y avait pris naissance ou tout au moins qu'il avait été largement exécuté dans les îles Britanniques. L'Allemagne ne peut élever la prétention d'avoir été le berceau de cet art, car on n'a trouvé aucun de ces émaux primitifs dans les provinces qui avoisinent le Rhin. Cependant, dans l'hiver de 1864, on a déterré à Pyrmont, dans la principauté de Waldeck, une sorte de grande cuiller émaillée qu'on a voulu rattacher à l'émaillerie primitive occidentale. Cet ustensile, qui a la forme de nos cuillers à soupe, est de cuivre jaune très-brillant; l'extérieur de la poche hémisphérique et le dessus du manche sont entièrement émaillés par le procédé du champlevé. Les traits du métal réservés à la surface tracent sur le fond six pentagones bordés d'un enroulement de rinceaux. Le centre des pentagones contient un fleuron assez élégant, et six triangles distribués entre le sommet des pentagones, près du bord, en renferment chacun trois. L'émail qui sert de fond est bleu; l'intérieur des fleurons est vert ou rouge. Le manche est décoré de traits réservés figurant des feuilles disposées dans un enroulement; l'émail en est détruit. Les archéologues allemands n'ont pas été d'accord sur l'origine de ce vase.

(1) Αὐτὸς δὲ ἐπὶ ζεύγους ἀργυροχαλίνου, Φρυγίου τινὸς ἢ Κελτικοῦ, πορεύοιτο. (*Vitæ Soph.*, ap. OLEARIUM, t. II, p. 532.)

(2) *Vitæ Soph.*, ap. OLEARIUM, t. II, p. 532 et 804.

(3) « Gallia... in tria populorum genera dividitur, amnibus maxime distincta. A Scaldi ad Sequanam Belgica; ab eo « ad Garumnam Celtica, eademque Lugdunensis; inde ad Pyrenæi montis excursum Aquitanica. » (Lib. IV, c. XXXI.)

Les uns y voient une production allemande dont la fabrication peut s'étendre de la fin du dixième siècle jusqu'au douzième; les autres, une œuvre de l'émaillerie champlevée primitive. Nous ne connaissons l'objet que par la gravure qui en a été publiée avec un texte descriptif par un journal scientifique allemand (1); cependant nous devons dire que si l'on rencontre sur cet ustensile les mêmes couleurs d'émail que dans le vase de Bartlow que nous avons reproduit dans la planche C de notre album, les traits du dessin de l'ornementation sont bien différents; ils n'annoncent rien qui puisse rattacher ce bel objet à l'antiquité; les fleurons ont au contraire un caractère byzantin assez prononcé; on retrouve exactement la forme des plus allongées dans les petits émaux cloisonnés grecs qui bordent la croix de la reine Gisila, dont nous avons donné la reproduction dans la planche XXXVI de notre album. Nous regardons par conséquent la cuiller de Pyrmont comme l'un des premiers produits de l'émaillerie champlevée rhénane qui peut appartenir au commencement du onzième siècle.

Pour en revenir aux émaux primitifs, il faut convenir qu'il est impossible, dans l'état des connaissances actuellement acquises à leur égard, de déterminer d'une manière certaine le lieu de leur fabrication, qu'on peut placer chez tous les peuples d'origine celtique, dans les Gaules et en Angleterre. Mais ce qu'on peut affirmer, d'après le style qui leur est propre, c'est que les plus parfaits ont été fabriqués à l'époque de la domination romaine dans ces contrées, et la plupart, si ce n'est pas tous, sous l'influence du style romain. Il est impossible de les confondre avec les bijoux et les ustensiles des barbares qui ont envahi les Gaules au cinquième siècle, non plus qu'avec les bijoux et les ustensiles fabriqués au sixième et au septième siècle par les artistes gallo-francs. Quelques-uns de ces émaux primitifs ont été trouvés, il est vrai, en Normandie, dans des tombes de l'époque mérovingienne, comme, par exemple, un bouton de bronze, couvert d'une charmante mosaïque d'émail, qu'on ne peut mieux comparer qu'aux pavages des villas romaines, dit M. l'abbé Cochet, qui en a publié la gravure (2), et où l'on retrouve la fibule circulaire romaine; et encore la jolie fibule de forme antique, appartenant au musée de Rouen, que nous avons reproduite sur notre planche LXIV (fig. 3 et 3 *bis*). Mais nous devons insister sur ce point, que le style des émaux primitifs ne permet pas de les assimiler aux bijoux des barbares non plus qu'à ceux de l'époque mérovingienne, dont aucun n'est émaillé, et répéter (ce que nous avons expliqué dans notre tome Ier, p. 251 et suivantes) qu'il faut répartir en quatre catégories les objets trouvés dans les tombes de ce temps : ceux qui proviennent de l'antiquité, ceux qui appartiennent à l'industrie barbare, ceux qui sont le produit des artistes aborigènes, et enfin ceux qui seraient dus à l'importation étrangère.

Quelle fut la durée probable de la fabrication des émaux primitifs? On ne saurait le dire au juste. Durant les invasions et les guerres qui foudirent presque sans interruption sur l'Occident, du quatrième au onzième siècle, plusieurs des arts industriels ont dû rester en souffrance, quelques-uns même disparaître complétement. Il est à présumer que l'émaillerie a été de ce nombre; aucun texte en effet ne vient, pendant une assez longue période,

(1) *Jahrbücher des Vereins von alterthumsfreunden im Rheinlande*, Heft XXXVIII. Bonn, 1865, p. 47, pl. I.

(2) *La Normandie souterraine*, p. 367, pl. XV, fig. 4.

révéler la pratique de cet art en Occident. Les seuls monuments qu'on a cru pouvoir faire servir de jalons entre l'époque gallo-romaine et le onzième siècle sont l'anneau d'or d'Ethelwulf, roi d'Angleterre, conservé au Musée Britannique, et un autre anneau d'or trouvé dans le Caernarvonshire et qui, portant le nom d'Alhstan, passe pour être celui d'un évêque de Sherborne, mort en 867. Mais la matière noire qui, dans ces deux bijoux, sert de fond à des figures ciselées et qui est appliquée dans les creux champlevés du métal, n'est pas même de l'émail, comme on l'avait cru d'abord, mais une sorte de nielle, mélange de métal et de soufre, plutôt qu'une vitrification. C'est ce qu'a reconnu M. Augustus Franks, conservateur au Musée Britannique, qui a donné la gravure de l'anneau d'Alhstan (1).

Il est fort possible, au reste, que la fabrication des émaux primitifs ait été restreinte à un très-petit nombre d'ateliers. L'émaillerie sur métaux n'a pu être découverte qu'après de longs essais; aussi l'inventeur avait-il dû faire un mystère de son procédé, et ne le transmettre qu'à ses héritiers. Or, dès le commencement du cinquième siècle, l'Occident fut en proie aux plus terribles invasions, et si les fabriques où s'exécutaient ces émaux ont été détruites, si les rares ouvriers qui les exploitaient ont péri sous les coups des envahisseurs, leur secret aura été enseveli dans la tombe avec eux. Les mœurs, les habitudes, les goûts des nouveaux conquérants, durent diriger l'industrie artistique vers d'autres objets, et c'est ainsi que l'art de l'émaillerie sera tombé dans l'oubli pendant plusieurs siècles. S'il avait continué de subsister dans la Gaule sous la domination des Francs, on en trouverait sans doute quelque trace dans les écrits de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Il y a même lieu de croire que la fabrication des émaux fut interrompue avant l'invasion des Francs; car les écrits de saint Paulin, de Prudence et de Sidoine Apollinaire ne font pas la plus légère allusion à l'émaillerie; si elle eût été en pratique de leur temps, on l'aurait bien certainement employée, comme elle le fut plus tard, à la décoration des vases sacrés et des instruments du culte dont ces auteurs ont souvent donné la description.

Nous terminons nos réflexions sur ce sujet en rappelant que les émaux de l'époque gallo-romaine sont toujours exécutés par le procédé du champlevé.

III

De l'émaillerie incrustée, dans l'empire d'Orient.

Tandis que l'art de l'émaillerie sommeillait en Occident, il se développait au contraire à Constantinople, et de là se répandait en Italie.

Lorsque nous avons à rechercher l'état des arts industriels de l'Europe occidentale et méridionale au moyen âge, si les monuments nous font défaut, au moins trouvons-nous souvent d'excellents renseignements dans les vies des saints et des évêques, dans les annales des évêchés, dans les chroniques et dans les cartulaires des monastères. Tous ces écrits, dont plusieurs remontent au sixième siècle, nous fournissent des détails naturellement négligés par les historiens. Dès le commencement du quatorzième siècle, on a les comptes des dépenses des rois et des princes, les inventaires de leurs trésors

(1) *Observations on Glass and Enamel.* London.

et ceux des églises et des abbayes; et, malgré les énormes livraisons de ces curieux écrits que les divers dépôts d'archives en France ont faites à l'administration de l'artillerie, pour être convertis en gargousses, il en reste encore un nombre considérable. Mais, lorsqu'il faut aborder quelque partie de l'histoire des arts industriels de l'empire d'Orient, tous ces précieux documents manquent complétement. Les manuscrits des auteurs byzantins qui ont écrit sur la théologie ou sur l'histoire ecclésiastique et politique, ont été en grande partie conservés; plusieurs sont imprimés, traduits et commentés; quant aux documents de la vie intérieure, où se trouve la description des vases sacrés, des étoffes, des armes, des meubles et des ustensiles de tout genre à l'usage de la vie privée, ils ont presque complétement disparu. S'il en existe encore quelques-uns, ils demeurent ensevelis dans les archives de quelques monastères de la Syrie ou du mont Athos, d'où peu de personnes ont encore cherché à les exhumer (1). On en est donc réduit aux récits des historiens, qui, n'ayant pas pour but d'écrire l'histoire des arts, ne disent que peu de mots sur ces objets, et par conséquent n'entrent pas dans les détails qui nous seraient si nécessaires. Ces historiens ne sont d'ailleurs ni des artistes ni des industriels; ils décrivent ce qu'ils voient d'après leurs impressions, la plupart du temps sans avoir aucune idée des procédés de fabrication, et même sans connaître les noms techniques des choses dont ils parlent. Il faut donc souvent chercher dans l'ensemble de leur narration la nature de l'objet qu'ils indiquent. C'est avec d'aussi pauvres ressources que nous allons essayer de retracer l'historique de l'émaillerie dans l'empire d'Orient.

Lorsque Constantin eut agrandi Constantinople, il orna cette ville d'une foule de temples consacrés au Seigneur; il fit élever aussi de nombreuses églises à Jérusalem et dans un grand nombre des cités de l'Orient. Eusèbe, son contemporain, Julius Pollux, Socrate, Zosime et Sozomène, qui vivaient peu de temps après lui, nous ont conservé le souvenir de ces splendides édifices. Ils ont parlé quelquefois des riches décorations et des vases sacrés dont l'empereur enrichit et dota ces basiliques; mais nous ne trouvons rien dans leurs récits qui puisse faire supposer que l'émaillerie fût employée dès cette époque à l'ornementation des métaux. Un auteur anonyme, qui écrivait suivant toute apparence au onzième siècle, et qui a laissé un ouvrage assez important sur les antiquités de Constantinople, s'exprime ainsi : « Le grand Constantin éleva sur une colonne la croix dorée, enrichie par-dessus » de pierres fines et de verres, qui est dans le Philadelphion, sur le type de celle qu'il vit » dans le ciel; la colonne était de porphyre (2). » Codin a répété le fait à peu près dans les mêmes termes (3). Par ces mots : διὰ ὑέλων, avec des verres, l'auteur a-t-il voulu dire que la croix de métal doré était enrichie d'émail ou simplement de pièces de verre? Nous penchons beaucoup pour cette dernière interprétation; car, indépendamment du silence des écrivains contemporains sur l'existence de l'émail, nous remarquerons qu'au

(1) M. CONST. SATHAS (*Bibl. græca medii ævi*, Venise, 1872) a publié l'histoire de la fondation d'un monastère à Rhodosto par Michel Attaliote, et a donné la description du trésor sacré de cet établissement. Notre savant confrère M. Miller a rapporté du mont Athos l'histoire de la fondation d'un monastère à Strempetza en Macédoine; il en prépare la publication.

(2) Τὸν δὲ εἰς τὸ Φιλαδέλφιον ὄντα σταυρὸν ἀνέστησεν ὁ μέγας Κωνσταντῖνος ἐπὶ κίονος, κεχρυσωμένον διὰ λίθων καὶ ὑέλων κατὰ τὸν σταυροειδῆ τύπον, ὃν εἶδεν ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ τοῦ κίονος ἐκείνου τοῦ πορφυροῦ. (Ap. BANDURI, *Imperium Orientale : Antiq.*, lib. I. Parisiis, 1711, t. I, p. 19.)

(3) GEORGII CODINI *Excerpta*. Bonnæ, 1843, p. 44.

onzième siècle cette belle matière était d'un usage très-commun dans l'orfèvrerie, parfaitement connue, et que la terminologie de l'art de l'émaillerie était depuis longtemps fixée. D'après les expressions dont se sert l'Anonyme, la croix existait encore de son vivant; il l'avait sous les yeux, et si elle eût été incrustée d'émail, il l'aurait exprimé, suivant la tournure qu'il aurait donnée à la phrase, par les mots ἠλέκτρινον ou χειμευτόν; ou bien il aurait employé cette phrase usitée dans les glossaires pour désigner l'or émaillé, χρυσίον ἀλλότυπον μεμιγμένον ὑέλῳ, ce qui indiquait un mélange, une liaison intime des matières vitreuses avec l'or : du moment qu'il rejetait les termes adoptés à cette époque pour désigner l'émail, c'est que la croix de métal doré élevée par Constantin était simplement ornée de pièces de verre coloré. Mais dans une ville comme Constantinople, où l'art de l'orfèvrerie tenait une place très-importante, on ne pouvait se contenter longtemps d'enchâsser des verres découpés à froid dans des cloisons de métal, pour la décoration des vases d'or et d'argent et des bijoux, et l'on dut s'efforcer d'obtenir la connaissance des véritables procédés de l'émaillerie.

Nous trouvons en effet la preuve de l'existence de cet art à Constantinople dès les premières années du sixième siècle, dans l'énumération des dons offerts par l'empereur Justin Ier (518 † 527) au pape Hormisdas (514 † 523), parmi lesquels on compte une *gabata* d'or émaillé, *gabatam electrinam*, sorte de lampe, en forme de vase circulaire et creux, qui était suspendue devant l'autel. C'est la première fois que dans le *Liber pontificalis* on rencontre la mention de l'*electrum*. Dans les vies des papes antérieures à celle d'Hormisdas, et notamment dans celle de saint Sylvestre, où il y a tant de détails sur les objets d'orfèvrerie donnés par Constantin aux églises de Rome, on ne trouve absolument rien qui se rapporte à l'émail. Le chroniqueur de la vie d'Hormisdas a soin de faire connaître que les présents envoyés par l'empereur étaient de travail grec (1). Évidemment il n'est pas ici question de l'ambre, dont la matière ne convient point à une lampe, ni du métal d'alliage de Pline, puisque le chroniqueur dit que tous ces dons étaient d'or ou d'argent. On attachait d'ailleurs une grande importance à cette sorte de lampe sacrée nommée gabata, qui fut toujours exécutée avec beaucoup de luxe. Ainsi, dans la vie d'Honorius, on trouve : *fecit gabatas aureas tres;* dans celle de Théodose : *obtulit gabatas aureas;* dans celle de Léon III : *gabatas fecit ex auro purissimo cum gemmis.* La gabata donnée par l'empereur ne pouvait être inférieure à celles-ci.

Dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail* (2), M. de Lasteyrie dit qu'il ne faut voir dans cette *gabatam electrinam* que de l'électre métallique, parce qu'Anastase le Bibliothécaire, dans la vie de Léon IV, se sert du mot *smaltum* quand il veut désigner

(1) « Eodem tempore misit Justinus Augustus Romam multa aurea vel argentea dona de Græcia; Evangelia cum tabulis » aureis et cum gemmis pretiosis, pensantia lib. xv. Patenam auream cum gemmis hyacinthinis, pensantem lib. xx. » Patenas argenteas II pensantes singulas lib. xxv. Scyphum aureum circumdatum regno, pensantem lib. VIII... Gabatam » electrinam pensantem lib. II... Hæc omnia a Justino Augusto orthodoxo, votorum gratia, beato Petro oblata sunt. » (*Liber pontificalis quem emend.* VIGNOLIUS. Romæ, 1724, t. I, p. 187.) Dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail*, M. de Lasteyrie, pour se faire un argument contre notre opinion, nous a reproché d'avoir omis dans la citation ci-dessus les trois mots « Pensantem lib. II » après « gabatam electrinam. » Cependant la citation faite dans nos *Recherches* (p. 101) est aussi complète que celle que nous venons de faire, et nous ne pouvons expliquer l'allégation de M. de Lasteyrie qu'en supposant qu'il nous a critiqué sans nous avoir lu attentivement.

(2) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* p. 55.

l'émail, et qu'ainsi l'*electrum* de la gabata devait être autre chose que de l'émail. M. de Lasteyrie oublie que le *Liber pontificalis* n'est pas une œuvre d'Anastase, que les Vies des papes sont une réunion de chroniques écrites à différentes époques, chacune peu de temps après la mort du pape dont elle raconte l'histoire, et que les vies de Grégoire IV, de Sergius II, de Léon IV, de Benoît III et de Nicolas Ier appartiennent seules à Anastase. Ciampini a consacré tout un volume à établir ce fait, qui est aujourd'hui reconnu de tout le monde savant (1). A l'époque d'Hormisdas, au commencement du sixième siècle, l'or émaillé était inconnu à l'Italie, aucun mot latin n'existait pour le désigner, et le chroniqueur, on le conçoit, devait lui conserver son nom grec; mais au neuvième siècle, à une époque où les émaux étaient devenus communs à Rome, Anastase créa le mot *smaltum*, car c'est dans la vie du pape Léon IV, écrite par lui, qu'on le rencontre pour la première fois dans la latinité. Le mot employé par Anastase au neuvième siècle ne peut donc rien prouver contre celui qui était employé au sixième. On remarquera d'ailleurs que le chroniqueur de la vie d'Hormisdas commence par dire que tous les dons de Justin étaient d'or ou d'argent, et ce n'est qu'après avoir indiqué de quelles matières les objets envoyés par l'empereur étaient faits, qu'il en donne la désignation; s'il y en avait eu d'électre métallique, il l'aurait dit également, et aurait ajouté l'électre à l'or et à l'argent; mais non, la gabata était d'abord d'or ou d'argent, et très-probablement d'or, et de plus émaillée.

Justinien, successeur de Justin, son oncle, éleva à Constantinople et dans les différentes villes de l'empire un grand nombre d'églises, qu'il enrichit d'un mobilier d'or et d'argent considérable. L'émaillerie fut alors largement appliquée à l'ornementation de l'orfévrerie. Elle se signala surtout dans la décoration de l'autel de Sainte-Sophie. Paul le Silentiaire, dans son poëme sur ce temple, constate que l'autel, dont la surface, les colonnes et la base sont d'or, resplendit de diverses couleurs; mais, en vrai poëte, il ne voit dans les émaux que des pierres précieuses (2).

L'Anonyme, qui écrivait, selon toute apparence, au onzième siècle, entre dans de plus amples détails, et sa description ne peut laisser aucun doute sur la diversité des émaux dont l'autel était décoré. « Qui ne resterait stupéfait, dit-il, à l'aspect des splendeurs de la » sainte table? Qui pourrait en comprendre l'exécution, lorsqu'elle scintille diversement » sous des couleurs variées, et qu'on la voit tantôt refléter l'éclat de l'or et de l'argent, » tantôt briller à l'instar du saphir; lancer, en un mot, des rayons multiples, suivant » la nature de la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toute sorte dont » elle est composée (3)? »

Cedrenus, qui nous a conservé le texte des inscriptions où est mentionné le don que Justinien et Théodora, sa femme, avaient fait de cet autel au temple de Sainte-Sophie, cherche à expliquer les procédés au moyen desquels il avait été exécuté, tout en mêlant le merveilleux à sa narration pour lui donner sans doute plus d'intérêt : « Justinien » construisit encore la sainte table, que rien ne saurait égaler. Elle se compose d'or,

(1) Voyez notre dissertation sur le *Liber pontificalis*, dans notre tome Ier, p 64.

(2) Ἀφνειῶν δὲ λίθων ποικίλλεται αἴγλῃ. V. 754, edit. Bonnæ, 1837, p. 36.

(3) *Anonymi lib. de antiq. Constantinop.*, ap. BANDURI, *Imperium Orientale : Antiq.*, lib. IV. Parisiis, t. I, p. 74.

» d'argent, de pierres de toutes sortes, de diverses espèces de bois, de métaux, de toutes » les choses enfin que peuvent contenir la terre, la mer, le monde entier. De toutes ces » matières par lui rassemblées, le plus grand nombre précieuses, quelques-unes seule- » ment de peu de valeur, il fit fondre celles qui étaient fusibles, y ajouta celles qui étaient » sèches, et, versant le mélange dans une empreinte, il acheva l'ouvrage (1). » Cedrenus avait dû se faire expliquer le procédé de l'émaillerie sur métaux ; mais soit que celui qui lui avait fourni les renseignements ne fût pas bien au fait de l'opération, soit que lui-même eût mal compris, il confond tout ensemble le vrai et le merveilleux : et néanmoins on s'aperçoit aisément qu'il avait une connaissance superficielle de la fabrication des émaux. Ces matières fusibles, *τὰ τηκτά*, que l'artiste fait fondre, c'est la matière vitreuse qui forme la base des émaux ; les matières sèches, *τὰ ξηρά*, qu'il ajoute, ce sont les oxydes métalliques qui donnent la coloration au fondant et constituent l'émail ; l'empreinte, l'effigie, le moule, *τύπον* (2), dans lequel il verse ce mélange, c'est la caisse d'or préparée avec son cloisonnage qui figure les traits du dessin. La description de Cedrenus, malgré l'obscurité du texte et le tour merveilleux qu'il donne à son récit, devient donc fort claire et fort lucide, avec la connaissance du mode de fabrication des émaux cloisonnés.

Nicétas, qui avait assisté en 1204 à la prise de Constantinople par les croisés, parle en ces termes des vives couleurs dont brillait l'autel de Sainte-Sophie : « La sainte table, » dit-il, composition de différentes matières précieuses assemblées par le feu, et se réunis- » sant l'une à l'autre en une seule masse de diverses couleurs et d'une beauté parfaite, fut » brisée en morceaux et partagée entre les soldats (3). » Ceci est très-clair.

Codin, qui vivait au quinzième siècle, époque où la belle table d'autel émaillée n'existait plus, voulant sans doute inspirer encore plus de regrets de la perte de ce précieux monument, se laisse aller à une description fantastique qui ne peut donner aucun renseignement utile, et ne saurait aujourd'hui induire personne en erreur. « De l'avis commun » de tous les artistes, dit-il, on réunit de l'or, de l'argent, des pierres fines, des perles, » du cuivre, du fer, du plomb et du verre pour fabriquer le saint autel ; après avoir broyé » et mêlé toutes ces matières, on les jeta ensemble dans le creuset, et l'on obtint de cette » manière le dessus d'autel (4). »

Le verre et les oxydes qu'on tire du plomb, du cuivre, du fer, avaient servi à la composition des différentes matières vitreuses colorées, les émaux ; l'argent constituait le fond de la table ; on avait employé l'or à faire les cloisons qui rendaient les traits du dessin de l'ornementation ; les pierres fines, suivant l'usage, alternaient dans la bordure avec les émaux : mais Codin aime mieux fondre ensemble toutes ces matières. Ce procédé expéditif, qui lui paraissait sans doute plus merveilleux, n'aurait produit dans l'exécution qu'un fort triste résultat.

(1) Τὰ τηκτὰ τήξας, τὰ ξηρὰ ἐπέβαλε, καὶ οὕτως εἰς τύπον ἐπιχέας, ἀνεπλήρωσεν αὐτήν. (G. CEDRENI *Compendium hist.* Parisiis, 1647, t. I, p. 586.)

(2) Τύπος signifie : image, effigie, forme, empreinte.

(3) Ἡ μὲν θυωρὸς τράπεζα, τὸ ἐκ πασῶν τιμίων ὑλῶν σύνθεμα συντετηγμένων πυρί, καὶ περιχωρησασῶν ἀλλήλαις εἰς ἑνὸς ποικιλοχρόου κάλλους ὑπερβολήν... (NICETAS, *Corp. Script. hist. Byzant.* Bonnæ, p. 758.)

(4) Τὴν δὲ ἁγίαν τράπεζαν, προσκαλεσάμενος τεχνίτας, ἐβουλεύσατο βαλεῖν χρυσὸν καὶ ἄργυρον λίθους τε τιμίους ἐκ πάντων, μαργαρίτας, χαλκὸν, σίδηρον, μόλιβδον, ὕελον καὶ πᾶσαν ὕλην τετριμμένην, καὶ καταμίξαντες ἀμφότερα καὶ χωνεύσαντες ἔχωσαν ἀβάκιον. (CODINUS, *Corp. Script. hist. Byzant.* Bonnæ, p. 141.)

Enfin, s'il pouvait rester le moindre doute sur l'emploi de l'émail dans ce chef-d'œuvre, il serait levé par la définition que plusieurs glossaires grecs donnent de l'*electron*, le désignant comme de l'airain pur ou de l'or allotype mêlé à du verre et accompagné de pierres fines, et ajoutant, pour en fournir un exemple : « C'est de cette manière qu'était composée » la table de l'autel de Sainte-Sophie (1). »

Les émaux ne furent pas employés seulement dans la sainte table à l'église Sainte-Sophie. L'auteur anonyme du onzième siècle, que nous avons déjà cité, nous apprend, dans la description assez détaillée qu'il a donnée de ce temple, que Justinien avait fait placer des portes émaillées à la première entrée du baptistère et dans le narthex (2). Quel que soit le luxe que Justinien ait pu apporter dans Sainte-Sophie, on ne saurait admettre que les grandes portes à deux battants qui fermaient extérieurement la première entrée du baptistère et celle du narthex aient été faites de l'ancien électre métallique, composé de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième d'argent, et l'on ne peut donner ici la traduction d'électre métallique au mot ἤλεκτρον employé par l'Anonyme. Ces portes devaient être de bronze enrichi d'émail. On trouve donc là une preuve évidente de l'application du mot *electron* au métal émaillé. Codin, qui a réuni également des renseignements intéressants, dit de plus que le globe d'or surmonté d'une croix, et les lis qui s'élevaient au-dessus du ciborium, l'ambon et la solea, étaient enrichis de saphirs, de sardoines, de perles et d'émaux (3).

Déjà, sous le règne de Justinien, l'émaillerie n'était pas consacrée uniquement à la décoration des autels et des vases sacrés; on ne l'employait pas seulement à la reproduction de simples motifs d'ornementation, et l'art était assez avancé pour fournir des sujets historiés. On trouve en effet, dans Corippus, auteur d'un poëme composé au sixième siècle à la louange de Justin II, une description de la vaisselle de table de Justinien qui nous paraît démontrer qu'elle était émaillée : « Sur une table couverte d'étoffe de poupre, dit-il, on dépose une » vaisselle d'or que le poids des pierres précieuses rend plus lourde encore. L'image de » Justinien était peinte sur toutes les pièces : la peinture plaisait aux maîtres.... L'empereur » avait ordonné que l'histoire de ses triomphes fût retracée sur chaque pièce de sa vaisselle » avec de l'or barbare (4). »

Il ne peut être ici question d'une peinture avec des couleurs à l'eau, ni même d'une peinture à l'encaustique, car l'une et l'autre auraient péri très-promptement par le lavage

(1) Ἤλεκτρον· χάλκωμα καθαρὸν, ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λίθοις, οἵας ἦν κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας Σοφίας τράπεζα. (Manuscr., fonds Coislin, Biblioth. nation., nº 2314.)

(2) Ἐν δὲ τῇ πρώτῃ εἰσόδῳ τοῦ λουτῆρος ἐποίησε πυλῶνας ἠλέκτρους, καὶ εἰς τὸν νάρθηκα ἠλεκτρίνους πύλας ἐμμέτρους. (*Antiq.*, lib. IV, ap. BANDURI, *Imper. Orient.*, t. I, p. 74.)

(3) Τὸ δὲ μῆλον καὶ τὰ κρίνα καὶ τὸν σταυρὸν τοῦ κιβωρίου ὁλόχρυσα, τὸν δὲ ἄμβωνα καὶ τὸν σωλέαν χρυσᾶ, σαρδόνυχας καὶ σαπφείρους λίθους διὰ μαρμάρων καὶ χρυσίου χυμευτοῦ. (CODINUS, ed. Bonnæ, p. 142.)

(4)
Aurea purpureis apponunt fercula mensis,
Pondere gemmarum pondus grave. Pictus ubique
Justinianus erat; dominis pictura placebat.
. . . .
Ipse triumphorum per singula vasa suorum
Barbarico historiam fieri mandaverat auro.

(CORIPPUS, *De laudibus Justini*, Romæ, 1771, vers. 111, 112 et 113 — 121 et 122.)

que devaient subir journellement des vases destinés au service de la table. Au surplus, le mot « peinture », dont Corippus fait usage, n'était pas employé seulement pour les reproductions graphiques conduites au pinceau : les auteurs latins se sont servis de cette expression en parlant de broderies sur étoffes (1), de mosaïques (2), et même de carrelages en pierres de couleur (3). Corippus a donc pu l'appliquer à des sujets rendus par des émaux de diverses couleurs incrustés dans le métal. Cette sorte de peinture pouvait seule présenter des chances de durée sur la vaisselle de table. Ce qui porte encore à croire qu'il s'agit là d'émaillerie, c'est que les images des victoires de Justinien étaient exécutées avec de l'or barbare, *auro barbarico*, que les commentateurs ont interprété par or asiatique ou phrygien. Si l'on veut se reporter au procédé de fabrication des émaux cloisonnés, on y reconnaîtra sans peine une grande analogie avec la description de la vaisselle de Justinien, faite par Corippus ; car l'or asiatique associé à la peinture sur cette vaisselle d'or, ne doit avoir eu pour objet, comme dans les émaux cloisonnés orientaux et byzantins, que de tracer les linéaments du dessin. Les mots *auro barbarico* (4) n'indiqueraient-ils pas aussi la provenance asiatique de ce genre de peinture ?

Pour terminer ce qui concerne l'émaillerie à Constantinople sous Justin II, nous devons ajouter qu'il existait avant la révolution de 1792, au monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, un reliquaire conservé précieusement comme un don de Justin à sainte Radegonde, femme de Clotaire Ier, fondatrice de ce monastère, où elle termina sa vie sous l'habit religieux. Ce reliquaire a disparu, mais un moine, dom Fonteneau, en avait fait un dessin qui subsiste encore, et dont l'abbé Texier a donné la gravure (5). C'était un triptyque d'or. Dans la partie centrale, une particule de la vraie croix était encastrée dans une croix grecque à double traverse. Les volets renfermaient à l'intérieur trois médaillons représentant chacun le buste d'un saint, dont le nom était tracé en caractères grecs sur le fond. Il suffit de voir le dessin, pour se convaincre que ces médaillons étaient exécutés en émail cloisonné. Malheureusement nous n'avons rien d'authentique sur la provenance attribuée à ce reliquaire, autrement nous y trouverions une preuve nouvelle et irrécusable de l'existence de l'émaillerie à Constantinople au sixième siècle.

Toutefois l'émaillerie n'y était pas encore d'une pratique commune ; les empereurs s'étaient réservé sans doute le droit exclusif de fabriquer les émaux, qui ne pénétrèrent en Occident, à cette époque, que dans de rares occasions et parmi les présents envoyés à de puissants personnages. Ce qui le ferait supposer, en effet, c'est qu'Isidore de Séville, dont l'ouvrage sur les *Origines et Étymologies* appartient au premier tiers du septième siècle, ne dit absolument rien d'où l'on puisse inférer qu'il ait eu connaissance de cet art. Dans le chapitre XV du livre XVI, qui traite du verre, il énumère longuement toutes les applications

(1) Stabat in egregiis Arcentis filius armis,
Pictus acu chlamydem. . . . .
(VIRGILII *Æneidos* lib. IX, v. 581.)

(2) « Accipiens ab his sceptrum, coronam civicam pictam de museo. (TREBELLIUS POLLIO, *De Tetrico juniore*, c. XXIV.)

(3) « Pavimenta originem apud Græcos habent elaborata arte, picturæ ratione. (PLINE, lib. XXXVI, c. XL.)

(4) Barbarico postes auro spoliisque superbi
Procubuere.
(VIRGILII *Æneidos* lib. II, v. 504.)

(5) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 104.

qu'on a faites de cette matière, mais il ne parle pas de la fusion du verre sur les métaux; au sujet de l'*electrum*, chapitre XXIII, il copie le texte de Pline, sans en retrancher même la fable qui attribuait à l'*electrum* natif la vertu de déceler les poisons.

L'apparition de l'émaillerie à Constantinople, durant les règnes de Justinien et des deux Justin, ne fut-elle que de courte durée? Cette brillante industrie n'aurait-elle été exercée qu'en Asie, même du temps de ces princes, et serait-ce des grandes cités manufacturières de l'empire des Perses qu'ils tirèrent les objets émaillés que nous avons signalés? Rien n'est moins probable. On sait que Justinien fit les plus grands efforts pour doter Constantinople des industries qui manquaient à la ville impériale, ainsi que pour affranchir l'empire d'Orient du tribut qu'il payait à l'étranger et que l'accroissement du luxe avait rendu très-considérable. Il y a donc tout lieu de croire que, du moment où les émaux furent en vogue à Constantinople, ce grand prince fit venir d'Asie des ouvriers émailleurs pour exercer leur art, et pour l'enseigner aux orfévres de cette ville, qui ne durent pas en abandonner les procédés, une fois qu'ils les eurent connus.

Néanmoins nous n'avons trouvé aucune allusion à l'émaillerie dans les auteurs grecs du septième siècle. Il est vrai que les historiens de cette époque eurent à se préoccuper de tant de funestes catastrophes, qu'ils négligèrent presque toujours de rapporter ce qui était relatif aux arts. Les guerres entre les Grecs et les Perses, dont l'Asie fut le théâtre pendant tout le premier tiers du septième siècle; bientôt après, l'envahissement et la prise de possession par les Arabes de l'empire des Sassanides, furent des causes de nature à empêcher le développement de certains arts de luxe à Constantinople. Les événements qui agitèrent le huitième siècle n'eurent pas assurément une influence moins désastreuse. La chute sanglante de la dynastie des Héraclides, l'anarchie qu'elle amena, le siége de Constantinople par les armées de terre et de mer du calife Soliman, sont les terribles commotions qui marquèrent le début de ce siècle. L'hérésie des iconoclastes suivit de près ces années calamiteuses: Léon l'Isaurien, en 726, interdisait le culte des images. Cette hérésie, soutenue par de puissants empereurs, dura plus de cent années. Quoiqu'elle n'ait pas amené l'anéantissement des arts du dessin, qui pouvaient s'exercer en dehors des églises, elle ne laissa pas que de leur porter une grave atteinte, et la persécution dont les artistes fidèles aux anciennes croyances furent victimes, entraîna l'émigration d'un très-grand nombre d'entre eux, qui se retirèrent principalement en Italie, et surtout à Rome, où l'appui des souverains pontifes leur était assuré. Des peintres émailleurs firent bien certainement partie de cette émigration; car on voit l'art de l'émaillerie faire sa première apparition à Rome dans les dernières années du huitième siècle. Cependant c'est sur des travaux d'orfévrerie faits pour un prince iconoclaste que nous croyons retrouver les premières traces de l'émaillerie au neuvième siècle. Bien que l'empereur Théophile (829 † 842) ait cherché avec une grande énergie à anéantir le culte des images dans l'Église, il n'en fut pas moins un protecteur éclairé des arts. Il éleva de superbes édifices, qu'il décora de marbres, de peintures et de mosaïques, et fit exécuter de magnifiques pièces d'or et d'argent (1), dont nous avons parlé en traitant de l'orfévrerie (2). Parmi les plus

(1) LEONTINUS BYZANTIUS, *Script. post Theophanem.* Parisiis, 1685, p. 86 et seq.

(2) Voyez tome Ier, page 295 et suiv.

remarquables de ces ouvrages, les auteurs byzantins citent deux grandes orgues enrichies de pierres fines et d'émaux. Le fait est rapporté par le moine George, qui a écrit la vie des empereurs d'Orient depuis Léon l'Arménien jusqu'à Constantin Porphyrogénète. Dans le texte de cet auteur, publié par le père Combéfis (1), on lit : *Δύο μέγιστα ὄργανα, ὁλόχρυσα διαφόροις λίθοις καὶ ἐλίοις καλλύνας αὐτά*, « deux grandes orgues tout en or ornées de pierres fines et d'helios ». Le père Combéfis, qui savait que le mot *ἐλίοις* n'est pas grec et qu'on ne le rencontre ni dans les auteurs byzantins ni dans ceux de l'antiquité, se demande s'il ne faudrait pas lire *ἡλίοις*, soleils, par la raison qu'on aurait pu donner ce nom aux pierres fines les plus grandes et les plus brillantes. Si ce qualificatif avait été affecté à certaines pierres fines, on le retrouverait dans d'autres passages du même écrivain et chez des auteurs contemporains ; mais c'est la seule fois qu'il paraît chez les Byzantins. Nous croyons donc plus rationnel de supposer que le texte du moine George imprimé par le père Combéfis contient une leçon fautive, et qu'on doit lire, au lieu d'*ἐλίοις*, qui n'a pas de sens, *ἠλέκτροις*, électres, émaux, ou au moins *ὑέλοις*, verres, qui, pour un auteur étranger à l'art de l'émaillerie, pouvait avoir la même signification qu'*ἠλέκτροις*. Quoi qu'il en soit de cette divergence, nous allons voir que, peu de temps après la mort de l'empereur Théophile, l'art de l'émaillerie prit un grand essor à Constantinople.

L'empereur Basile le Macédonien voulut racheter ses crimes et son usurpation en se montrant digne de porter la couronne. Il ne lui suffit pas de vaincre les ennemis de l'empire et de donner, à l'exemple de Justinien, un nouveau code de lois à ses sujets, il se déclara encore le protecteur des arts. L'ordre qu'il avait rétabli dans les finances lui permit de restaurer les monuments élevés par ses prédécesseurs, et d'en bâtir même de nouveaux que rien n'égalait en splendeur. Dans les NOTIONS GÉNÉRALES, et en traitant de l'art de l'orfévrerie, nous avons déjà parlé des magnifiques pièces dont il dota les églises, et surtout le nouveau temple qu'il construisit dans son propre palais (2). Constantin Porphyrogénète, dans la vie qu'il a laissé de son aïeul, rapporte que « les saintes tables de cette église sont » d'argent massif plaqué d'or, et enrichies de pierres fines, de perles et d'une précieuse » composition » (3) ; et le patriarche Photius ajoute, en se servant de l'expression que saint Jérôme applique à l'*electrum*, que « la composition dont est faite la sainte table de ce nouveau temple est plus précieuse que l'or » (4). Cette composition ne pouvait être autre chose que de l'or émaillé. Mais c'est surtout dans l'oratoire du Sauveur que l'empereur Basile avait déployé une grande magnificence ; aussi les émaux y occupent-ils une place importante : « Les colonnes de la clôture qui ferme le sanctuaire sont d'argent, ainsi que » le soubassement qui les porte, dit le chroniqueur ; l'architrave qui s'appuie sur leurs » chapiteaux est d'or pur et chargée de toutes parts de ce que l'Inde entière peut offrir » de richesses : on y voit, en beaucoup d'endroits, l'image de Notre-Seigneur, le Dieu-

(1) *Hist. Byzant. Script. post Theophanem.* Parisiis, 1865, p. 516. — *Theophanes continuatus.* Bonnæ, 1838, p. 793.

(2) Voyez tome Ier, pages 35 et 298.

(3) Καὶ αὖται αἱ ἱεραὶ τράπεζαι, ἐξ ἀργύρου πάντα περικεχυμένον ἔχοντος τὸν χρυσὸν, καὶ λίθοις τιμίοις ἐκ μαργαριτῶν ἠμφιεσμένοις πολυτελῶν τὴν σύμπηξιν καὶ σύστασιν ἔχουσιν. (*Script. post Theoph.* Paris., p. 200 ; Bonnæ, p. 326.)

(4) Ἀλλαχόθι δὲ ταῖς ἁλύσεσιν ἐπιπλεκόμενος χρυσὸς ἢ χρυσοῦ τι θαυμασιώτερον ἡ θεία τράπεζα σύνθημα. (*Corp. script. hist. Byzant.*: PHOTII *Novæ ecclesiæ descriptio.* Bonnæ, p. 198.)

» homme, exécutée en émail (1). » Il est constant que la peinture en émail incrusté devait être employée depuis bien longtemps à l'ornementation des pièces d'orfévrerie, pour qu'on eût songé à en décorer les parties architecturales d'un oratoire. Il faut aussi remarquer que les figures du Christ, disposées sur une architrave à une certaine hauteur, étaient nécessairement de grande proportion, ce qui constate une difficulté vaincue et prouve encore que, sous le règne de Basile le Macédonien, l'émaillerie était déjà fort ancienne à Constantinople.

On doit bien penser que sous le petit-fils de Basile, Constantin Porphyrogénète, qui était un véritable artiste (2), l'émaillerie fut en grande faveur. Il nous en a lui-même laissé le témoignage dans plusieurs passages de son livre sur les *Cérémonies de la cour de Byzance.* Ainsi, dans les grandes fêtes et lors de la réception des ambassadeurs, il était d'usage d'exposer les objets les plus remarquables appartenant au trésor de la couronne. Afin de rehausser l'éclat de ces solennités, les églises et même les particuliers, envoyaient à ces exhibitions des meubles précieux, des vases, de l'orfévrerie et de belles tentures. Au milieu de toutes ces richesses, on voit toujours figurer les pièces d'or émaillé à l'égal des travaux de ciselure sur or et sur argent. Constantin Porphyrogénète rapporte qu'au temps où il régnait avec Romain Lécapène, on fêta par une exposition semblable, au palais de Magnaure, les ambassadeurs du calife qui étaient venus traiter de la paix : « Dans » le triclinium du palais on avait suspendu, dit-il, les ouvrages en émail provenant du trésor » impérial (3). Le préfet de la ville avait décoré le tribunal, comme il est d'usage lors des » processions, avec de magnifiques tentures, et avec les pièces d'or émaillé et celles d'argent » ciselé en relief fournies par les orfévres (4). » Les autres palais avaient étalé aussi leurs richesses. Le Chrysotriclinium, grande salle du trône de la partie du palais ordinairement habitée par les empereurs, avait été orné comme cela se pratiquait à l'occasion des fêtes de Pâques : « On avait exposé dans les huit absides qui s'ouvraient sur » cette salle les couronnes tirées de Sainte-Marie du Phare et des autres églises du palais » et différents ouvrages en émail appartenant au trésor impérial (5). » Plus loin Constantin nous apprend qu'après un dîner donné à la princesse de Russie Elga, « on servit des » friandises dans des assiettes émaillées et enrichies de pierres fines, lesquelles furent » posées sur une petite table d'or habituellement conservée dans le Pentapyrgion » (6). Enfin, on voit dans un autre passage du livre des *Cérémonies de la cour*, que dans la chapelle

(1) Ἧς οἱ στῦλοι μὲν καὶ τὰ κάτωθεν ἐξ ἀργύρου διόλου τὴν σύστασιν ἔχουσιν, ἡ δὲ ταῖς κεφαλίσι τούτων ἐπικειμένη δοκὸς ἐκ καθαροῦ χρυσίου πᾶσα συνέστηκε, τὸν πλοῦτον πάντα τὸν ἐξ Ἰνδῶν περικεχυμένον πάντοθεν ἔχουσα· ἐν ᾗ κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ θεανδρικὴ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. (CONSTANT. PORPHYR., *Script. post Theoph.* Paris., p. 203 ; Bonnæ, 1838, p. 330.)

(2) Voyez, sur Constantin Porphyrogénète, notre tome Ier, pages 42 et 300.

(3) Καὶ ἐκρεμάσθησαν ἐν αὐτῷ καὶ τὰ χειμευτὰ ἔργα τοῦ φύλακος. (CONSTANT. PORPHYR. IMP., *De cerimoniis aulæ Byzant.*, Bonnæ, 1829, t. I, p. 571.)

(4) [Ἰστέον ὅτι] τὸ τριβουνάλιον ἐξώπλισεν ὁ ὕπαρχος, κατὰ τὸ εἰωθὸς τῆς προελεύσεως ἀπό τε βλαττίων ἁπλωμάτων καὶ σενδὲς καὶ ἀπὸ ἔργων χρυσῶν καὶ χειμευτῶν καὶ ἀναγλύφων ἀργυρῶν, δηλονότι τῶν ἀργυροπρατῶν ταῦτα παρεχόντων. (CONST. PORPHYR., *De cerimoniis aulæ Byzant.*, p. 572.)

(5) Εἰς δὲ τὰς ὀκτὼ καμάρας τοῦ χρυσοτρικλίνου ἐκρεμάσθησαν τὰ τοῦ ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Φάρου στέμματα καὶ τῶν ἑτέρων ἐκκλησιῶν τοῦ παλατίου, καὶ ἔργα διάφορα χειμευτὰ ἀπὸ τοῦ φύλακος. (*Ibid.*, p. 580.)

(6) Μετὰ δὲ τὸ ἀναστῆναι τὸν βασιλέα ἀπὸ τοῦ κλητωρίου, ἐγένετο δούλκιον ἐν τῷ ἀριστητηρίῳ, καὶ ἔστη ἡ χρυσῆ μικρὰ τράπεζα ἡ ἐν τῷ πενταπυργίῳ ἱσταμένη, καὶ ἐτέθη ἐν αὐτῇ δούλκιον διὰ χειμευτῶν καὶ διαλίθων σκουτελλίων. (*Ibid.*, p. 597.)

Saint-Démétrius, qui dépendait du palais Sacré, il y avait une image de la Vierge en émail (1).

Du récit de Constantin Porphyrogénète ressort la preuve que les objets d'or émaillé étaient très-communs de son temps, puisque les orfévres de Constantinople pouvaient en prêter au préfet de la ville une quantité suffisante pour décorer le tribunal du palais de Magnaure, vaste salle destinée aux réceptions, aux cérémonies publiques, quelquefois à de grands festins (2). L'émaillerie, comme on le voit, n'était pas employée seulement à l'ornementation des autels et des vases sacrés : la vaisselle d'or de table était enrichie d'émaux. Il y a mieux, elle servait à rehausser les armes de guerre et le harnachement des chevaux. Dans une sorte d'inventaire donné par Constantin Porphyrogénète des choses précieuses en dépôt à l'oratoire Saint-Théodore, qui faisait partie du Chrysotriclinium, on trouve deux boucliers d'or émaillé, l'un enrichi de perles, l'autre de pierres fines et de perles (3) ; et, en rendant compte d'une procession qui avait lieu lorsque l'empereur se rendait à l'église Saint-Moce, Constantin dit que l'empereur « montait un cheval dont » l'équipement d'or était orné d'émaux et enrichi de perles » (4).

Enfin l'émail était employé à la reproduction des portraits. Un auteur arabe du dixième siècle, Ibnu Hayyan, cité par Ahmed-Ibn-Mohammed al Makkari, dans son *Histoire des dynasties mahométanes d'Espagne*, rapporte que Constantin Porphyrogénète, dans le mois de safar de l'année 338 de l'hégire (août 949), envoya au calife de Cordoue Abd-al-Rahman des ambassadeurs chargés de magnifiques présents. Ils étaient porteurs d'une lettre de l'empereur, renfermée dans un coffret d'argent recouvert de plaques d'or historiées ; sur le dessus, était la figure de l'empereur, faite de verre coloré d'un travail extraordinaire (5). Ce portrait de Constantin, en verre coloré selon l'auteur arabe, ne pouvait être qu'une peinture en émail incrusté, dont la pratique était alors inconnue, à ce qu'il paraît, aux Maures d'Espagne.

On a vu que, dans les différents passages grecs que nous venons de citer, nous avons traduit *χύμευσις* par émail, *χειμευτόν* et *χυμευτόν* par émaillé : nous devons justifier cette interprétation. Les anciens se servaient, comme nous l'avons dit, du mot *ἤλεκτρον* pour exprimer une pièce d'or émaillée, ce que nous nommons un émail, d'où ils avaient fait l'adjectif *ἠλέκτρινος*. A une certaine époque, que nous ne saurions préciser, mais bien certainement lorsque la fabrication des émaux se fut très-étendue et que l'émaillerie fut devenue usuelle, les Byzantins éprouvèrent le besoin d'élargir la terminologie de cet art. Ils donnèrent

(1) Ὁ δὲ βασιλεὺς ἵσταται ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Δημητρίου πρὸ τῆς χειμευτῆς εἰκόνος τῆς Θεοτόκου. (CONST. PORPHYR., *De cerim. aul.*, p. 170.)

(2) M. JULES LABARTE, *le Palais impérial de Constantinople*, p. 83 et 185.

(3) Σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν ἠμφιεσμένον ἀπὸ μαργάρων· ἕτερον σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν, ἠμφιεσμένον ἀπὸ λίθων καὶ μαργάρων. (CONSTANT. PORPHYROG., *De cerimoniis aulæ Byzant.* Bonnæ, 1829, t. I, p. 640.)

(4) Ἱππεύει δὲ ἐκεῖσε ὁ βασιλεὺς ἐφ' ἵππου ἐστρωμένου ἀπὸ σελοχαλίνου χρυσοῦ διαλίθου χειμευτοῦ, ἠμφιεσμένου ἀπὸ μαργάρων. (CONSTANT. PORPHYR., *De cerimoniis aulæ Byzant.* Bonnæ, 1829, t. I, p. 99.)

(5) Voici les expressions arabes :

من الزجاج الملوّن البديع

Bibl. nationale, manuscr. arabe, ancien fonds, nº 704, fº 91, vº.

Nous devons la connaissance du texte arabe, et la traduction que nous en donnons, à l'extrême obligeance de feu M. Reinaud, membre de l'Institut.

donc à la matière vitreuse mise en fusion dans les interstices du métal, à l'émail, le nom de chymeusis, χύμευσις, et rendirent le qualificatif émaillé par χυμευτός ou par χειμευτός. On ne saurait assigner une autre signification à ces mots dans les passages des auteurs du dixième siècle cités plus haut. Elle est d'ailleurs parfaitement logique. Χύμευσις veut dire proprement mixtion, mélange, amalgame : l'émail employé dans les incrustations est-il autre chose qu'un mélange de verre et d'oxydes métalliques colorants ? Ce mot vient de χῦμα, qui désigne ce qui est liquide, ce qui se verse : la racine de χῦμα est χέω, et ce verbe signifie fondre, liquéfier. Χύμευσις, tant par sa propre acception que par le mot dont il dérive, présente donc l'idée parfaite d'un mélange de diverses matières mises en fusion et devenues solides ; il convient à l'émail, et, lorsqu'il se rattache aux métaux, il ne peut souffrir d'autre interprétation pour exprimer la matière dont ils sont enrichis. Le savant Reiske († 1774), dans son commentaire sur le livre de Constantin Porphyrogénète, *Des cérémonies de la cour de Byzance* (1), déclare qu'il hésite sur la manière d'interpréter les mots χύμευσις et χυμευτός. Τὸ χυμευτόν, dit-il, pourrait représenter, soit ce que les Latins au moyen âge appelaient *fusile*, le métal fondu et jeté au moule, soit cette composition singulière et, à vrai croire, fabuleuse, que les nouveaux Grecs nomment *electrinam*, et dont, au dire de Codin et autres, la sainte table de l'église Sainte-Sophie était revêtue, soit enfin une peinture en émail, comme celle qu'on fait de nos jours. Et après avoir discuté chacune de ces hypothèses, il termine ainsi : « Si l'on savait parfaitement ce que fut l'émail, *smaltitum opus*, au moyen » âge, on pourrait dire ce qu'était le chymeuton, τὸ χυμευτόν. » Reiske n'avait aucune idée des émaux incrustés byzantins, il ne connaissait que la peinture sur émail conduite au pinceau, en usage de son temps. Ce mode d'émaillerie ne s'accordait pas toujours avec les termes grecs rapprochés de χύμευσις et de χυμευτός, ce qui l'exposait aux tâtonnements et à l'indécision. Mais à présent que les émaux byzantins ont été mis au jour, et que l'on en connaît les procédés de fabrication, l'incertitude n'est plus permise. Si Reiske avait eu sous les yeux des émaux cloisonnés byzantins, s'il avait consulté le livre de Théophile, il n'aurait pas balancé un seul instant à interpréter les mots χύμευσις et χυμευτός ou χειμευτός par émail et par émaillé.

Examinons, d'ailleurs, les passages que nous avons cités plus haut. Dans l'oratoire consacré au Sauveur, que fit élever l'empereur Basile, on trouve une architrave d'or, sur laquelle est exécutée l'image du Christ avec de la chymeusis, μετὰ χυμεύσεως ; et pour exprimer de quelle façon cette matière a été mise en œuvre, l'auteur emploie le verbe ἐκτυπόω, qui signifie faire une empreinte, façonner, former, mouler : ce verbe représente donc l'idée de figurer un objet par la plastique, par la gravure, par un arrangement quelconque à la main. Ainsi ce n'était pas la peinture ordinaire qui retraçait l'image du Christ sur cette architrave d'or, mais bien la chymeusis; cette préparation avait été mise en fusion dans une effigie formée de traits d'or pour la reproduire. Nous retrouvons là les procédés de fabrication appliqués à la sainte table de Sainte-Sophie, que Cedrenus avait entrevus (2) : le τύπος, l'empreinte, l'effigie, la forme, c'est-à-dire le cloisonnage d'or formant le tracé du dessin, et dans lequel la matière vitreuse avait été fondue. Dans les autres

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ. Byzant. lib. e recensione Jo. Jac. Reiskii.* Bonnæ, 1829, t. II, p. 204.
(2) Voyez plus haut, page 67.

passages invoqués, les ouvrages que l'on qualifie de chymeuta, ἔργα χυμευτά ou χειμευτά, sont toujours réunis aux pièces d'orfévrerie d'or et d'argent sculptées : ce sont des vases d'or dit χειμευτοῦ, que les orfévres envoient avec des vases d'argent ciselé, des assiettes χειμευτά, qui sont en même temps enrichies de pierres fines. Que serait donc cette ornementation de l'or, si ce n'était de l'émail ?

S'il pouvait rester le plus léger doute à cet égard, le passage suivant de l'auteur anonyme qui a décrit les monuments de Constantinople le dissiperait entièrement. L'oratoire du Sauveur dans la Chalcé, dit cet auteur, avait été édifié par Romain Lécapène. L'empereur Jean Zimiscès († 976), qui l'avait choisi pour le lieu de sa sépulture, le reconstruisit en grande partie, le dota d'une orfévrerie considérable et de précieuses reliques ; puis l'écrivain ajoute : « Il construisit aussi là son tombeau tout en or, avec de l'émail et de la nielle » fondus dans l'or avec art, en haut de la partie extérieure de la porte, et il y est » enseveli (1). » Nous donnons à dessein une traduction littérale du texte. Ainsi la chymeusis qui rehaussait l'or du tombeau de Zimiscès avait été fondue dans l'or, χρυσοχοϊκῆς. Voilà bien le procédé de fabrication indiqué. Quelle autre matière que l'émail pourrait être ainsi fondue dans l'or, pour servir à l'ornementation ? Il n'en est qu'une seule, c'est la nielle, qui doit être fondue sur l'or et sur l'argent (2), et précisément la nielle, ἔγκαυσις (3), était associée à l'émail dans la décoration du tombeau d'or de Zimiscès. Le mot χρυσοχοϊκῆς peut s'appliquer aux deux matières incorporées dans l'or. L'interprétation de χύμευσις par émail et celle de χυμευτός ou χειμευτός par émaillé nous paraissent donc parfaitement justifiées.

Le récit de Constantin Porphyrogénète constate que, de son temps, les boutiques des orfévres, à Constantinople, étaient remplies d'ouvrages d'or émaillé assez importants pour être exposés à la vue du public dans les solennités. Mais ces orfévres ne s'étaient pas bornés à produire des objets d'une grande valeur, dont le prix ne pouvait être abordé que par les riches églises de l'empire d'Orient et par les somptueux seigneurs de la cour byzantine. Dès le neuvième siècle, ils s'étaient livrés à la fabrication des croix, reliquaires portatifs de petite dimension, et de ces petits émaux détachés qui pouvaient s'adapter à toute pièce quelconque d'orfévrerie. Le commerce les répandait ensuite à profusion dans l'Europe,

(1) Ἐποίησεν οὖν καὶ τὸ ἑαυτοῦ μνῆμα ἐκεῖσε ὁλόχρυσον μετὰ χυμεύσεως καὶ ἐγκαύσεως χρυσοχικῆς (pour χρυσοχοϊκῆς) ἐντέχνου, ἄνωθεν τῆς ἔξωθεν φλοιᾶς · ἐν ᾧ καὶ ἐτέθη. (Ms. Biblioth. nation., nº 1788, fol. 9, rº.)

Cette phrase sur la décoration du tombeau de Zimiscès est empruntée à un manuscrit de la Bibliothèque nationale (provenant de celle de Colbert, où il portait le nº 3607), lequel a été écrit au commencement du quatorzième siècle, et est par conséquent antérieur à Codin, qui ne vivait qu'au quinzième. L'ouvrage original de l'Anonyme étant une des sources où Codin a puisé, mérite par cela seul et par son ancienneté plus de confiance que celui du compilateur. La phrase que nous citons n'existe pas dans le manuscrit de Codin, publié par l'édition royale de 1655. Celui de la Bibliothèque nationale, nº 1783 (dont l'édition de Bonn ajoute en note la leçon, p. 127), termine la phrase au mot χυμεύσεως, sans en donner la suite, si importante pour la question qui nous occupe. Du Cange, dans le *Constantinopolis christiana* (page 81, édition de Paris, et 54, édition de Venise), l'a transcrite, mais en supprimant les mots καὶ ἐγκαύσεως, et sans indiquer l'auteur ni le manuscrit où il l'a puisée. Nous la reproduisons *in extenso*. Du Cange a traduit par « fecit et illic » suum ipsius monumentum, totum ex auro, cum artificiosa aurea fusione supra exteriorem corticem. » Ainsi χυμεύσεως χρυσοχοϊκῆς serait, suivant Du Cange, une fusion d'or : l'or du tombeau, décoré, enrichi ou accompagné d'or fondu, serait un contre-sens au point de vue de l'art et ne présente pas une saine interprétation du texte.

(2) Theophili *Diversarum artium Schedula*, lib. III, c. XXVII, XXVIII, XXXI, XXXIX et XL.

(3) Voyez notre dissertation sur l'ἔγκαυσις, tome Ier page 291.

puis les orfévres français, allemands et anglais enrichissaient leurs travaux de ces émaux qu'ils sertissaient, comme des pierres fines, dans des chatons, en les faisant alterner avec des rubis, des saphirs ou des perles.

Au commencement du dixième siècle, un évêque d'Auxerre, Gaudry (1), apporte à son église deux petites croix de l'or le plus pur, dont l'une était éclatante, surtout à cause de l'émail qui l'enrichissait (2). Cette croix était de travail byzantin, et bien que le chroniqueur ne le dise pas, le récit qu'il fait des largesses prodiguées par Gaudry à son église l'atteste suffisamment : « Il existait, dit-il, dans l'église un très-riche pallium, sur lequel on lisait » cette inscription grecque : ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ, tracée au milieu de figures de lions. » L'évêque n'eut pas de repos avant d'avoir trouvé un pallium semblable, et l'ayant acheté, » il en fit don à l'église. » L'ancien pallium était évidemment de travail grec, et pour en obtenir un pareil, le prélat dut s'adresser à des marchands grecs. On comprend sans peine qu'en achetant le pallium, il avait également fait emplette de la croix d'émail.

Au onzième siècle, Constantinople continue à fournir ses émaux aux orfévres de l'Europe. L'empereur Henri II († 1024) enrichissait d'émaux grecs les somptueuses couvertures d'or de ses manuscrits (3), et sa sœur, la reine de Hongrie, en faisait border la croix d'or qu'elle plaçait sur le tombeau de leur mère Gisila (4). La belle boîte du Musée du Louvre, que l'orfévre français s'est plu à ornementer d'émaux byzantins, est à peu près de la même époque (5).

Si l'art de l'émaillerie exista en Italie au neuvième siècle, les calamités que ce pays eut à subir au dixième en éloignèrent sans doute les émailleurs. C'est à Constantinople, en effet, comme nous le verrons plus loin, que Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, commandait pour son église (de 1068 à 1071) le magnifique parement d'autel d'or, où l'émail reproduisait quelques scènes de l'Évangile et presque tous les miracles de saint Benoît (6). Ce ne fut pas non plus en Italie, mais bien certainement dans l'empire d'Orient, que Robert Guiscard († 1085) avait pu se procurer l'autel d'or émaillé dont il fit présent au monastère du Mont-Cassin (7). Les guerres que ce prince soutint contre l'empire, et la prise de Corfou et de Dyrrachium, en indiquent assez la provenance. C'est encore de Constantinople que le doge Ordelafo Faliero, en 1105, tira les émaux qui lui furent nécessaires pour agrandir la pala d'oro (8).

(1) Gaudry mourut en 933, d'après Frodoard, et il occupa quinze ans le siége épiscopal, suivant le chroniqueur anonyme qui a écrit l'histoire de sa vie.

(2) « Contulit ibidem Deo et sancto Stephano duas parvas cruces ex auro optimo : quarum una cum electro fabricata » relucet. » (*Historia episcop. Autissiod.*, ap. LABBE, *Nova Bibl.* Paris, 1657, p. 442.)

(3) Voyez la planche XL de notre album, et plus haut, page 26.

(4) Voyez la planche XXXVI de notre album, et la description de cette croix, tome Ier, page 344.

(5) Voyez la planche XLII de notre album.

(6) « Ad supra dictam igitur Regiam urbem (Constantinopolim) quemdam de fratribus cum litteris ad imperatorem et » auro triginta et sex librarum pondo transmittens, auream ibi in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis valde » speciosis patrari mandavit, quibus videlicet smaltis nonnullas quidem ex Evangelio, fere autem omnes beati Benedicti » miraculorum insigniri fecit historias. (*Chronica sacri monasteri Casinensis, auctore* LEONE *cardinali episcopo Ostiensi.* » Lut. Paris., 1668, lib. III, c. XXXIII, p. 361.)

(7) « Alia vice obtulerunt (Robertus Guiscardus ejusque conjux Sicelgaita) beato Benedicto altarium aureum, cum » gemmis, margaritis et smaltis ornatum. » (*Ibid.*, lib. III, c. LVIII, p. 400.)

(8) Voyez plus haut, page 20.

Durant le cours du douzième siècle, la fabrication des émaux fut très-florissante à Constantinople, si l'on en juge par la quantité des pièces d'orfévrerie émaillée que les Vénitiens en rapportèrent, après la prise de cette ville en 1204.

Au treizième siècle, les émaux byzantins jouissaient encore dans toute l'Europe de la plus grande vogue. Le premier empereur français, Baudouin, envoyait à Philippe-Auguste une croix d'or qui fut déposée après la mort de ce prince dans l'abbaye de Saint-Denis, à laquelle il avait légué tous ses joyaux (1). L'une des faces de cette croix, qui avait deux pieds et demi de hauteur, était couverte de pierres fines; l'autre, entièrement en émail, reproduisait le Christ sur la croix, les évangélistes, plusieurs anges, l'arbre de Jessé et d'autres figures (2). « Cette croix, dit Jacques Doublet, est la plus belle et la plus riche qui » soit en toute la chrétienté (3). » Constantinople produisit ainsi des émaux sans interruption jusqu'à la ruine de l'empire d'Orient.

Nous avons dit que les Byzantins faisaient aussi des émaux sur cuivre, comme le prouve la belle plaque que reproduit la planche CV de notre album ; mais ces émaux sont très-rares, et nous n'avons pu en signaler que deux. On devrait, au contraire, rencontrer beaucoup plus d'émaux sur cuivre que d'émaux sur or, si la fabrication en avait été également usitée dès le sixième siècle; car la richesse de la matière a nécessairement amené la destruction d'un grand nombre d'émaux sur or; tandis que la vileté du cuivre a dû protéger ceux qui étaient fondus sur ce métal. Il paraît donc avéré que pendant plusieurs siècles les orfévres de Constantinople n'auraient fait que des émaux sur or. On a vu en effet que dans les glossaires anciens qui fournissent la signification du mot *electron*, il s'agit toujours d'or. Le lexique d'Hesychius donne à l'*electron* la définition d'or allotype, *ἀλλότυπον χρυσίον*. Suidas et Photius, en développant l'interprétation donnée à ce vocable, ne parlent encore que d'or : « L'electron, or uni au verre et aux pierres fines. » Un glossaire manuscrit de la Bibliothèque nationale (4), que Montfaucon attribue au neuvième ou au dixième siècle (5), reproduit encore l'explication de Photius et de Suidas. C'est uniquement dans les glossaires plus récents que l'*electron* se trouve désigné comme de l'or, ou du cuivre, uni au verre et aux pierres fines. Ainsi, dans un glossaire manuscrit de la Bibliothèque nationale, qui paraît appartenir au commencement du quatorzième siècle, on lit ces mots : « Electron, airain pur ou or allotype uni au verre et aux pierres fines (6). » Nous croyons pouvoir déduire de ces indications que l'émaillerie sur cuivre n'a été exercée à Constantinople que par exception, et seulement à partir de la fin du dixième siècle, ou plutôt vers le onzième, au moment où les émaux, si finement exécutés jusqu'alors dans un cloisonnage d'or très-délicat, commençaient à passer du domaine de l'art dans celui de la fabrication courante, et se répandaient commercialement en Europe.

Pour terminer ce qui se rapporte à l'émaillerie byzantine, il nous reste à examiner une

(1) Felibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, 1706, p. 222 et 536, pl. I, A.

(2) *Inventaire des reliques, reliquaires, etc., du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*. Archives nationales, ms. LL, 1327, fol. 13.

(3) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*. Paris, 1625, liv. I, chap. XLVI, p. 336.

(4) Manuscr. n° 347, fonds Coislin, fol. 80, v°.

(5) Montfaucon, *Bibliotheca Coisliana*, p. 502.

(6) Ἤλεκτρον, χάλκωμα καθαρὸν ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λίθοις. (Ms. n° 2314, Biblioth. nation.)

question dont nous avons déjà fait pressentir la solution, à savoir, d'où les Grecs auraient reçu l'art de la peinture en émail par incrustation.

On sait qu'il résulte du récit de Philostrate, confirmé d'ailleurs par les monuments subsistants (1), que les barbares qui habitaient près de l'Océan avaient pratiqué l'émaillerie sur métaux avant même le troisième siècle de notre ère, dans un temps où cet art n'était plus pratiqué par des Grecs. Ceux-ci en auraient-ils donc emprunté les procédés aux peuples de l'Occident? A la vue des monuments byzantins, on ne peut hésiter un instant à reconnaître qu'il n'existe aucune parenté entre l'émaillerie des Occidentaux et celle des Grecs. Les procédés de fabrication sont entièrement dissemblables, les émaux primitifs de l'Occident étant exécutés par le procédé du champlevé, et ceux de Byzance, dont l'origine est incontestable, par le procédé du cloisonnage. Mais un rapprochement bien remarquable à faire, c'est que les émaux cloisonnés des Byzantins sont traités par des moyens absolument identiques à ceux qu'employaient les peuples de l'Asie, versés dans la pratique de tous les arts depuis un temps immémorial, lorsque les peuples de l'Europe étaient encore plongés dans la barbarie. Ainsi les anciens émaux hindous, persans et chinois, incrustés dans le métal, sont tous cloisonnés; jamais on n'en trouvera qui soient champlevés. On a vu exposé, en novembre 1865, au palais de l'Industrie, dans le musée rétrospectif organisé par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, un grand nombre de très-beaux vases de cuivre émaillé de ces provenances; tous étaient exécutés par le procédé du cloisonnage. La magnifique collection d'émaux chinois que possède le Musée du Louvre n'offre que des émaux traités par le même procédé, et toutes les pièces en sont évidemment fort anciennes. Nous devons citer encore un vase conservé dans l'abbaye de Saint-Maurice en Valais. C'est une aiguière, sur la panse de laquelle on a figuré, en émaux cloisonnés d'une grande délicatesse, une sorte d'arbre entre deux lions debout. Notre savant antiquaire Charles Lenormant reconnaissait là le Hom, arbre sacré, l'un des emblèmes des anciennes religions de l'Asie (2). Ce vase est regardé comme un don de Charlemagne, et passe pour avoir fait partie des objets envoyés à ce grand prince par le calife Haroun-al-Raschid. Il est fort possible que la tradition constate en cela un fait réel : le vase, évidemment oriental, paraît persan d'origine et peut remonter à une époque beaucoup plus reculée que celle où vivait le célèbre calife. M. Aubert pense que les émaux seuls viennent de l'Asie, mais que la fabrication du vase appartient à l'industrie byzantine (3). Il nous est impossible de partager cette opinion ; la monture et les émaux forment un ensemble complet.

En parlant de l'émaillerie dans l'antiquité (4), nous avons avancé que la pureté du style grec, sous le règne d'Alexandre, et la perfection à laquelle étaient parvenus les arts du dessin à cette époque, avaient dû faire négliger d'abord, dans l'empire macédonien, et abandonner ensuite les plates peintures de l'émaillerie par incrustation ; mais la pratique s'en sera probablement maintenue dans les hautes contrées de l'Asie. Ne peut-on pas

(1) Voyez plus haut, page 61.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 125. Avec la description de ce vase, Lenormant en a donné la gravure d'après un dessin qu'en a fait le R. P. Arthur Martin. Il a été également reproduit par M. Ed Aubert, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pl. XIX.

(3) *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice*, p. 160.

(4) *Recherches sur la peinture en émail*, p. 75.

admettre alors avec raison que les Grecs du Bas-Empire, si fréquemment en rapport avec les Perses, soit par la guerre, soit par le commerce, ont reçu de l'Asie, au commencement du sixième siècle, l'art d'émailler les métaux, qui aura pris, sans aucun doute, un grand développement à Constantinople après la destruction de l'hérésie des iconoclastes ?

On lit, dans la *Vie d'Apollonius de Tyane* par Philostrate, un passage bizarre et surtout assez obscur, mais que nous allons rapporter parce qu'il paraît faire allusion à des plaques de cuivre émaillées qu'Apollonius de Tyane aurait vues dans son voyage de l'Inde. On sait que l'impératrice Julie, femme de Septime Sévère, avait rassemblé des mémoires sur la vie d'Apollonius de Tyane, fameux thaumaturge, qui jouissait d'un grand renom au premier siècle de l'ère chrétienne. Ces mémoires avaient été rédigés par un certain Damis, originaire de Ninive, qui accompagnait Apollonius dans son voyage en Asie. « L'impératrice Julie, » dit Philostrate, m'ordonna de les transcrire et d'en corriger soigneusement le style, car » Damis avait écrit avec plus d'exactitude que d'élégance (1). » Quoi qu'il en soit de la prétendue exactitude attribuée à Damis, ses récits ont été taxés de mensonges, et les fables grossières qu'ils renferment nuisent aux parties de la narration dont la vérité peut offrir un intérêt réel. Quant au fait dont nous nous occupons, son insignifiance, au point de vue de l'écrivain, ne permet pas de supposer qu'il soit controuvé, ni que Philostrate se soit permis de falsifier le texte. Voici ce fait. Apollonius, après avoir traversé l'Indus, fut conduit à Taxilla, où résidait un prince qui possédait l'ancien royaume de Porus. Dans un temple, en avant des portes de la ville, les voyageurs trouvèrent un sanctuaire digne d'admiration : « A chaque muraille étaient attachées des plaques d'airain historiées, » *γεγραμμένοι*. Les hauts faits de Porus et d'Alexandre y étaient représentés avec du cuivre, » de l'argent, de l'or et de l'airain noir ; les éléphants, les chevaux, les soldats, les casques, » les boucliers, les lances, les traits et les épées étaient de fer. » Le narrateur passe ensuite à l'appréciation de la peinture, qu'il compare aux meilleurs tableaux de Zeuxis, de Polygnote ou d'Euphranor : voilà sans doute pour l'exagération ; puis il termine ainsi : « Ces différentes » matières, unies ensemble par la fusion, faisaient l'effet des couleurs (2). » On s'aperçoit aisément que Damis, voyant dans ces plaques d'airain historiées une reproduction graphique dont le genre lui était inconnu, avait cherché à se faire rendre compte des procédés d'exécution. Mais soit qu'il n'ait pas bien compris ce qu'on lui aura dit à ce sujet, soit qu'on n'ait pas voulu l'initier complétement aux secrets de la fabrication, soit enfin que Philostrate ait altéré le sens en essayant de polir le style, toujours est-il que le passage reste fort obscur. De la première partie de la description, on pourrait conclure que ces tableaux étaient composés d'une mosaïque de métaux, d'une sorte de damasquine ; mais la dernière phrase ne permet pas de s'arrêter à cette idée. Que deviendraient, en effet, des métaux différents, découpés et rapprochés de manière à former une mosaïque, si on les soumettait ensuite à la fusion ? Le dessin disparaîtrait sous l'action du feu, les différentes plaques de métal s'allieraient ensemble, et cette fusion ne donnerait pour résultat qu'un amalgame sans forme ni couleur. Le récit de Damis serait compréhensible en admettant

(1) PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonius de Tyane*, liv. I, chap. III.

(2) Καὶ συντετήκασιν αἱ ὕλαι καθάπερ χρώματα. (PHILOSTR. *quæ supersunt omnia ex ms. Cod. recens. Olearius*. Lipsiæ, 1709, lib. I, cap. XL.)

dans ces tableaux la présence d'émaux de couleur unis au métal par la fusion. On aura dit à Damis que ces peintures des hauts faits de Porus et d'Alexandre, qui excitaient son admiration, étaient obtenues par le cuivre, le fer, l'argent et l'or, ce qui était vrai, puisque ce sont des oxydes métalliques qui constituent la coloration des différents émaux; de là l'ambiguïté de son récit, que Philostrate, qui sans doute n'en comprenait pas bien le sens, aura encore augmentée en attribuant tel métal à Porus, tel autre aux soldats, tel enfin aux détails des tableaux. Le passage de Philostrate prête trop à la diversité des interprétations pour qu'on y trouve une preuve de l'existence de l'émaillerie dans l'Inde à l'époque d'Alexandre. Nous n'avons pas dû cependant négliger la curieuse relation de Damis, qui acquerra peut-être un jour plus de clarté par la découverte d'autres documents. Quoi qu'il en soit, d'après les faits que nous avons recueillis jusqu'à présent, il nous semble que l'Asie doit être considérée comme le berceau de l'émaillerie.

Si les productions de cet art ont eu plus ou moins de vogue et se sont plus ou moins répandues, suivant les circonstances, suivant la mode dominante à diverses époques; si les procédés en ont été abandonnés et mis en oubli dans certaines contrées de l'Europe, après y avoir été pratiqués, il est permis de supposer qu'ils n'ont jamais cessé d'être en usage dans l'Asie, où ils se sont retrouvés lorsque le goût s'est porté de nouveau vers les émaux. Cette peinture en émail incrusté convenait d'ailleurs aux peuples des monarchies asiatiques, qui recherchaient moins la pureté du dessin et des formes que le brillant éclat de l'or et des couleurs métalliques.

IV

De l'émaillerie incrustée en Italie.

On a vu plus haut qu'il résultait évidemment du récit de Philostrate sur les émaux produits par les barbares des bords de l'Océan, que l'émaillerie n'était pratiquée ni en Grèce ni en Italie, au commencement du troisième siècle de l'ère chrétienne (1); ce mode de décoration des métaux resta encore longtemps après étranger à l'Italie. Nous en avons la preuve par le *Liber pontificalis* (2). Ainsi il n'y a aucune mention d'émaux dans la vie de saint Silvestre (314 † 335), quoique son historien ait énuméré en détail les nombreux dons d'orfévrerie faits par Constantin ou par le pape aux différentes églises de Rome, et qu'il ait indiqué le mode de fabrication de ces pièces, soit par la fonte, soit par le repoussé au marteau, ainsi que le système d'ornementation employé pour les décorer. Dans les vies de saint Marc († 336), de saint Innocent Ier († 417), de saint Célestin († 432), de saint Sixte († 440), de saint Hilaire († 468), et surtout dans celle de saint Symmaque († 514), on rencontre fréquemment la citation d'œuvres d'orfévrerie richement ornementées, sans qu'aucune soit enrichie d'émaux, et nous sommes ainsi conduits jusqu'au sixième siècl , où pour la première fois, sous le pontificat d'Hormisdas († 523), on trouve la menton

(1) Voyez plus haut, page 61.

(2) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum*, edit. Vignolii. — Romæ, 1724. Voyez notre dissertation sur ce livre, tome Ier, page 64.

d'une lampe d'or émaillé, *gabatam electrinam*. Mais c'était un présent envoyé de Constantinople à l'église Saint-Pierre (1), et par conséquent un objet de provenance grecque, peut-être même d'origine orientale. Le trésor de l'église de Monza possède, il est vrai, la couronne d'or émaillé, dite couronne de fer, qui fut donnée à cette église, dans les premières années du septième siècle, par la reine des Lombards Théodelinde ; mais nous avons constaté que ce bijou était de provenance byzantine (2). La couronne de fer ne porte pas d'inscriptions en caractères grecs, mais l'isolement de cette belle production de l'émaillerie en Italie ne permet pas de supposer qu'elle y ait été exécutée à l'époque de la domination des Lombards. Les faits et les documents recueillis viennent démontrer, au contraire, que la pratique de cet art, qui, suivant toute apparence, commença à s'établir à Constantinople sous le règne de Justin Ier ou celui de Justinien, resta encore inconnue à l'Italie pendant plusieurs siècles. Les guerres dont cette contrée fut le théâtre pendant toute la durée du sixième siècle, l'invasion et la domination des Lombards, les différends des papes avec les rois de cette nation, lui laissèrent peu de repos durant cette époque : le septième siècle et le huitième ne furent donc pas favorables à l'introduction d'un art de luxe ; aussi le *Liber pontificalis* n'offre-t-il pas le plus léger indice de l'existence de l'émaillerie en Italie pendant ce long laps de temps. Mais lorsque les papes eurent obtenu l'appui de Charlemagne, et qu'ils purent se livrer à leur amour pour les arts, ils ne manquèrent pas de profiter de l'émigration des artistes grecs, chassés de leur pays par les persécutions des iconoclastes, pour faire exécuter des peintures en émail et pour s'efforcer de doter l'Italie de l'art de l'émaillerie.

C'est en effet sous le pontificat d'Adrien Ier (772 † 795), à la demande duquel le nouvel empereur d'Occident avait consenti à l'anéantissement, au profit de la papauté, de la domination rivale des Lombards, qu'on l'y voit apparaître. A côté d'une magnifique orfévrerie sculptée, ciselée et rehaussée de pierres fines, dont Adrien avait enrichi les églises restaurées ou édifiées par ses ordres, on trouve mentionnées, dans le *Liber pontificalis*, des plaques de l'or le plus pur avec des sujets peints qu'il fit faire pour la décoration de l'autel de Sainte-Marie ad Præsepe (3). On ne peut admettre, nous l'avons déjà remarqué, que l'or ait été choisi pour matière subjective de peintures à l'eau ou à l'encaustique. Au surplus il sera démontré plus loin que ces peintures sur or étaient bien certainement des peintures en émail. Dans le même temps, Gisulfe, abbé du Mont-Cassin, qui avait reconstruit l'église où reposait le corps de saint Benoît, éleva au-dessus de l'autel un superbe ciborium d'argent orné d'or et d'émaux (4).

Le neuvième siècle avait été à Constantinople une ère brillante pour l'art de l'émaillerie ; nous allons le voir également en faveur en Italie à cette époque. Léon III (795 † 816), successeur d'Adrien, fit placer dans la basilique de Saint-Pierre, à l'entrée du vestibule

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 187. Voyez aussi plus haut, page 66.

(2) Voyez tome Ier, page 311 et suiv., et plus haut, page 9.

(3) « In basilica sanctæ Dei Genitricis, quæ appellatur ad Præsepe, in altare ipsius præsepii, fecit laminas ex auro » purissimo, historiis depictis, pensantes simul libras CV. » (*Liber pontificalis*, t. II, p. 227).

(4) « Super altare sancti Benedicti argenteum ciburrium statuit : illudque auro simul et smaltis partim exornans. » LEO OSTIENSIS, *Chron. monast. Casinensis*. Lutet. Paris, 1668, p. 145.)

de l'abside, six colonnes d'argent doré, couvertes de peintures en émail (1). Dans la basilique du Sauveur, il édifia un ciborium d'argent très-pur, décoré de la même façon (2). Il fit encore décorer l'autel de sainte Pétronille d'un parement d'argent doré enrichi de peintures en émail (3). Pascal Ier (817 † 824) suivit son exemple, et fit exécuter en or avec des peintures d'émail la table d'autel de la basilique de Saint-Pierre (4).

Il existe encore, en Italie, un spécimen de cette émaillerie du neuvième siècle. Vers 835, l'archevêque de Milan, Angilbert, fit ériger dans la basilique de saint Ambroise un autel d'or qui a subsisté jusqu'à nos jours, malgré sa grande valeur. Cet autel, dont nous avons donné une description détaillée en traitant de l'orfévrerie (5), se compose d'un assez grand nombre de bas-reliefs, exécutés au repoussé par l'orfévre Volvinius. Les petites plaques d'émail qui, alternant avec des pierres fines, forment les bordures d'encadrement et les panneaux, offrent des dessins d'un bon style, rendus par un cloisonnage d'or dont les interstices sont remplis avec des émaux vert émeraude, rouge purpurin et blanc opaque. On y trouve aussi, sur la face postérieure, quelques médaillons qui reproduisent des têtes en émail rendues par le même procédé. Cette décoration en émail est d'une grande richesse et d'un très-bel effet. Tous les émaux d'ornement ont pu être faits en Italie par un artiste grec ; les petits médaillons à figures qui sont sertis dans des chatons comme les pierres fines, ont un caractère byzantin très-prononcé et ont dû être apportés de Constantinople.

C'est dans la vie de Léon IV (847 † 855), écrite par Anastase, que l'on rencontre pour la première fois le mot *smaltum*. Anastase était un savant très-distingué ; il assista les légats du pape à Constantinople, lors du grand concile qui y fut tenu, à la fin de 869 et au commencement de 870, pour condamner l'hérésie de Photius, et, en raison de sa vaste érudition et de la connaissance approfondie qu'il avait acquise de la langue grecque et de la langue latine (6), il y remplit la haute mission de revoir les actes du concile avant que les légats du pape y apposassent leur signature. Anastase a traduit du grec en latin les délibérations de plusieurs conciles et d'autres monuments littéraires de l'Eglise orientale, et il est à croire que le docte personnage auquel le pape confia la charge de bibliothécaire de l'Église romaine possédait également l'hébreu. Au moment où les émaux apportés de Constantinople furent introduits à Rome, Anastase, craignant sans doute que leur nom grec d'*electron* ne les fit confondre avec l'ambre ou avec le métal d'alliage d'or et d'argent, matières déjà connues dans la langue latine sous celui d'*electrum*, les désigna par *smaltum*, mot qu'il aura fait dériver probablement de *haschmal*, affecté à ce sens dans les prophéties d'Ezéchiel.

En 847, les Sarrasins, ayant débarqué en Italie, s'avancèrent jusqu'aux portes de Rome et mirent au pillage la basilique de Saint-Pierre, qui n'était pas alors enfermée dans les murs de la ville. L'un des premiers soins de Léon IV, à son avénement au trône pontifical,

(1) «Fecit ubi supra columnellas ex argento deauratas VI, diversis depictas historiis : quæ pensant simul libras CXLVII.» (*Liber pontificalis*, t. II, p. 299.)

(2) «Fecit in basilica Salvatoris ciborium cum columnis suis ex argento purissimo, diversis depictum historiis.» (*Ibid.*, p. 300.)

(3) *Ibid*, p.282.

(4) *Ibid*, p. 344.

(5) Tome Ier, p. 357.

(6) « Quia in utrisque linguis eloquentissimus existebat.» (*Liber pontificalis*, in Hadriano II, t. III, p. 244.)

fut d'effacer les traces de cette profanation. Anastase raconte que le pape fit revêtir le devant d'autel de la basilique de tables d'or sur lesquelles resplendissaient l'image peinte du Rédempteur, son auguste résurrection et le symbole vénéré de la croix; qu'on y voyait aussi briller et étinceler les faces de saint Pierre, de saint Paul et de saint André, et encore celles de Léon IV, le fondateur de ce précieux monument, et de son fils spirituel l'empereur Lothaire (1). Il suffit de peser les termes de ce passage, textuellement reproduit, pour être convaincu que les peintures qui décoraient l'autel d'or de Saint-Pierre ne pouvaient être qu'en émail. L'image du Rédempteur *depicta præfulget;* les faces des apôtres, du pape et de l'empereur *depictæ splendent atque coruscant.* Ainsi ces peintures resplendissent, brillent, étincellent; et pour celui qui a vu des émaux cloisonnés sur or, la pala d'oro de Venise par exemple, il est hors de doute qu'il s'agit réellement ici de ces peintures rendues par des émaux pour la plupart translucides sur fond d'or, lesquels, unis aux minces filets d'or qui traçaient le dessin, devaient jeter le plus vif éclat. Au surplus, la suite du récit d'Anastase en fournit la preuve incontestable: « Le pape enfin, dit-il, fit faire une table d'émail, » ouvrage d'or très-pur, pesant deux cent seize livres. » Puis il ajoute immédiatement: » Il rétablit la confession dudit autel dans sa première splendeur par des tables d'argent » très-pur, exécutées de la même manière, sur lesquelles on voit peint le Christ assis sur » son trône, ayant à sa droite des chérubins, à sa gauche les faces des apôtres et d'autres » encore (2). » Les tables d'argent, couvertes de sujets peints, qui étaient placées dans la confession de Saint-Pierre, avaient donc été exécutées de la même manière, par le même procédé, *simili modo patratis*, que la table d'autel, qui était d'émail, *de smalto,* mais celle-ci n'offrait probablement que des ornements d'émail incrusté dans l'or, sans figures ni sujets. Lorsque le narrateur décrivait quelque objet d'or, par exemple un dessus de table d'autel, enrichi d'incrustations d'émail présentant de simples motifs d'ornementation, il se bornait à dire: *tabulam de smalto, opus auri;* quand il rencontrait des figures ou des sujets en émail sur or ou sur argent, il employait le verbe *depingere,* parce qu'au moyen âge, comme chez les anciens, le mot peindre ne s'appliquait pas uniquement aux reproductions graphiques obtenues à l'aide de couleurs conduites au pinceau, mais aussi à toute reproduction de sujets ou de figures par un moyen quelconque. On trouve souvent, en effet, dans le *Liber pontificalis,* et même dans les vies de papes écrites par Anastase, *musivo depingere*, pour désigner les mosaïques qui décoraient les absides (3). Cet auteur se sert également du verbe *depingere* pour exprimer les figures ou les sujets tissés dans les étoffes (4). Il est donc

(1) « Quamobrem venerandi altaris frontem præcipuam tabulis auro optimo noviter dedicavit... In quibus scilicet » aureis, ut dictum est, tabulis non solum Redemptoris nostri forma depicta præfulget, verum et ejus resurrectio veneranda, » atque indicium sacræ ac salutiferæ crucis. Petri quoque, Paulique pariter vultus, atque Andreæ in prænominatis tabulis » similiter splendent atque coruscant, inter quos sanctissimi IIII Leonis præsulis, nec non et spiritalis filii sui domini » imperatoris Hlotharii depictæ sunt. » (*Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 87.)

(2) « Fecit denique tabulam de smalto, opus CCXVI auri obrizi pensan. libras. Confessionem vero dicti altaris tabulis ex » argento patratis purissimo simili modo ad antiquum decus et statum perduxit. In quibus Salvatorem in throno sedentem » conspicimus pretiosas in capite gemmas habentem, et a dextris illius cherubin, a læva quoque ejus vultus apostolorum » ceterorumque depictos. » (*Ibid.*, in Leone IV, t. III, p. 88.)

(3) « Absidem musivo depinxit. » (*Ibid.*, in Gregorio IV, t. III, p. 12 et 13; in Sergio II, t. III, p. 55.)

(4) « Fecit in ecclesia beati martyris Laurentii, sita foris murum civitatis Romanæ, vestem de serico mundo cum » aquilis habentem tabulas auro textas tres ex utraque parte habentes martyrium prædicti martyris depictum. » (*Ibid.*, in Leone IV, t. III, p. 103.)

tout naturel qu'il ait adopté le mot peindre en parlant de reproductions par des émaux incrustés.

Indépendamment des objets ci-dessus mentionnés, Léon IV fit faire un crucifix d'argent du poids de soixante-deux livres, merveilleusement peint. A cette époque, il n'y avait encore que très-peu de crucifix de ronde bosse, et la peinture en émail incrusté devint d'une grande utilité pour la figuration inaltérable du Christ sur les croix de métal. Du moment qu'elle fut connue, aucune autre ne dut être employée dans l'exécution de cette sainte image sur les métaux. L'expression dont se sert Anastase ne laisse d'ailleurs aucun doute sur le genre de peinture qui reproduisait le Christ sur la croix de Léon IV (1).

Parmi les pièces d'orfévrerie qu'on devait à Benoît III, successeur de Léon, qui occupa trois ans le trône pontifical (855 † 858), Anastase en signale une enrichie d'émaux. C'était un réseau d'un admirable travail, composé de pierres fines d'une blancheur naturelle et de boules d'or; de petits émaux sur or remplissaient les mailles de ce réseau (2).

Dans l'énumération des dons d'Étienne V (886 † 891) aux églises, on voit figurer une canthare, sorte de lampe d'or, rehaussée de perles, de pierres fines et d'émail; de plus, une croix d'or avec des pierreries et des émaux (3).

Pendant le dixième siècle, à cette époque où, sous le règne de Constantin Porphyrogénète, les orfévres de Constantinople étalaient dans leurs boutiques de magnifiques pièces d'or émaillé, c'est à peine si nous trouvons quelques émaux en Italie. Les seuls dont nous ayons pu saisir la trace existaient dans l'abbaye du mont Cassin. L'abbé Jean, élu en 915, donne à son église une croix processionnelle décorée de pierres fines et d'émaux (4), et, dans le nombre des présents d'orfévrerie qu'Aligernus, abbé en 949, dépose dans le sanctuaire de saint Benoît, on remarque un évangéliaire dont les ais d'argent doré étaient ornés de pierres fines et d'émaux (5).

Au onzième siècle, les émaux disparaissent complétement, et les seules pièces que nous ayons à citer sont celles-ci : une figure d'or décorée de pierres fines et d'émaux (6), donnée au Mont-Cassin par l'abbé Frédéric († 1058), qui, en 1054, avait été envoyé à Constantinople par le pape Léon IX; un calice d'or enrichi de pierres fines, de perles et d'émaux précieux, offert par l'empereur Henri II à saint Benoît (7) lors de sa visite au monastère du mont Cassin; et l'autel d'or émaillé dont Robert Guiscard dota ce célèbre monastère. Ces émaux, nous l'avons déjà dit, n'avaient pas été fabriqués en Italie (8).

Il est nécessaire de résumer ici ce que nous avons appris jusqu'à présent sur l'existence de l'émaillerie en Italie. C'est pour la première fois, sous le pontificat d'Hormisdas († 523),

(1) « Fecit et crucifixum argenteum miro opere depictum, qui ingenti splendet decore. » (*Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 126.)

(2) « Rete factum miro opere totum ex gemmis alvaberis et bullis aureis, conclusas auri petias in se habens smaltitas. » (*Ibid*, in Bened. III, t. III, p. 165.)

(3) « In pergula basilicæ posuit cantharam auream unam cum pretiosis margaritis et gemmis ac smalto.... — Obtulit » crucem auream cum gemmis et smalto. » (*Ibid.*, t. III, p. 269 et 273.)

(4) « Crucem pulcherrimam cum gemmis ac smaltis ad procedendum fecit. » (Leo Ostiensis, *Chron. monast. Casin.*, p. 194.

(5) « Fecit textum evangelii undique contextum argento inaurato et smaltis ac gemmis. » (*Id. Ibid*, p. 213.)

(6) « Yconam auream cum gemmis ac smaltis. » (*Id.*, *ibid.*, p. 315.)

(7) « Calicem aureum cum patena sua, gemmis et margaratis ac smaltis optimis adornatum. » (*Id.*, *ibid.*, p. 250.)

(8) Voyez page 77.

qu'une pièce d'or émaillée est apportée de Constantinople à Rome ; à la fin du sixième siècle, nous avons la couronne d'or émaillé donnée par Grégoire le Grand à Théodelinde. Près de deux siècles s'écoulent ensuite sans nous fournir aucun renseignement de nature à faire supposer qu'il en ait reparu d'autres en Italie. C'est à la fin du huitième siècle seulement qu'on voit Adrien Ier faire décorer un autel avec des plaques d'or à sujets émaillés, et un abbé du Mont-Cassin rehausser d'or et d'émaux un ciborium d'argent. Dans les cinquante années qui suivent, de fort belles pièces d'émaillerie sont exécutées, principalement sous les pontificats de Léon III et de Léon IV ; mais, à partir du milieu du neuvième siècle, et durant l'espace de deux cents ans, on ne trouve à en signaler que huit, encore n'ont-elles point d'importance. Ce ne sont plus de ces plaques d'or, véritables tableaux reproduisant des sujets en émail, mais de simples ouvrages d'orfévrerie que les orfévres italiens avaient probablement enrichis de ces émaux répandus par les Grecs en Italie, en Allemagne et en France, ou bien des pièces venues de l'Orient, ainsi que certaines particularités paraissent l'indiquer.

Ces notions ne permettent pas d'admettre que l'art de l'émaillerie ait pris racine en Italie, ni que les orfévres italiens l'aient pratiqué dès le neuvième siècle ; il y a plutôt lieu de croire que les grandes plaques d'or à sujets émaillés d'Adrien Ier et des deux Léon furent commandées, comme la pala d'oro, à Constantinople, ou faites en Italie par des artistes grecs, qui seraient rentrés dans leur patrie lorsque les troubles et les guerres intestines qui agitèrent la Péninsule, à la fin du neuvième siècle et pendant le dixième, ne leur laissèrent plus de sûreté pour y exercer leur industrie. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au onzième siècle Didier, abbé du Mont-Cassin, voulant ériger dans son église un autel d'or émaillé (1), ne trouvait pas d'émailleurs en Italie, et était obligé d'envoyer quelques-uns de ses moines à Constantinople pour y faire l'acquisition des tableaux d'émail qui lui étaient nécessaires. Cela se passait à l'époque où Romain Diogène occupait le trône de l'empire d'Orient (1068 † 1071). Il est à remarquer que les grandes pièces à sujets émaillés devaient pénétrer difficilement en Italie, car il résulterait des termes mêmes dont se sert Léon d'Ostie, que l'orfévrerie émaillée ne pouvait sortir de Constantinople sans une autorisation expresse de l'empereur (2).

Mais on a déjà vu que Didier fit venir de cette ville des artistes fort habiles pour les placer à la tête des écoles qu'il ouvrit dans son monastère, afin d'y exercer des enfants à la pratique de tous les arts libéraux et industriels (3). Ces écoles avaient dû produire des émailleurs dès la fin du onzième siècle, puisque les Toscans s'étaient déjà acquis une réputation d'habileté dans l'art d'émailler les métaux à l'époque où Théophile écrivait le *Diversarum artium Schedula* (4).

Si les faits rapportés par Léon d'Ostie font voir comment la pratique de l'émaillerie a

(1) Voyez tome Ier, page 395, et plus haut, page 77.

(2) « Quem certe nostrum confratrem imperator Romano (Romain Diogène) nimis honorifice suscepit, et quandiu » mansit..... et quicquid ornamentorum inibi vellet efficere, imperialem ei licentiam tribuit. » (Leo Ostiensis, *Chron. monast. Casin.*, p. 361.)

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 351. — Voyez tome Ier, page 74.

(4) « Quam (*Diversarum artium Schedulam*) si diligentius prescruteris, illic invenies quidquid in electrorum operositate » novit Tuscia. » Theophil. (*Divers. artium. Sched.* Lutet. Paris., 1843, p. 8.)

pu s'introduire en Italie à la fin du onzième siècle, et si, d'autre part, le témoignage de Théophile établit que, dès cette époque, les Italiens étaient habiles dans l'orfévrerie et dans la joaillerie (1), aucun document ne vient se joindre à ces notions générales pour donner règne par règne, comme le *Liber pontificalis*, l'énumération de tous les objets d'art exécutés par les ordres des différents papes durant le douzième et le treizième siècle. Néanmoins on possède un écrit non moins précieux qui nous fournira de très-utiles renseignements: c'est l'inventaire du saint siége dressé par ordre de Boniface VIII dont nous avons déjà parlé (2). La première partie de cet inventaire, datée de 1295 et de la première année de son pontificat, comprend d'abord ce qui existait dans le trésor à son avénement, puis, les objets lui appartenant en propre qu'il ajoute au trésor du saint-siége ; enfin l'inventaire est complété, en 1298 et en 1300, par la description des ouvrages nouveaux fabriqués sur l'ordre du pontife, et aussi de ceux qui avaient été omis. On conçoit l'immense intérêt que doit offrir à nos études un document de cette espèce.

En ce qui concerne les émaux, nous ferons remarquer d'abord que les pièces d'orfévrerie qui paraissent anciennes, soit par leur nature, soit par la désignation qui en est faite, ne sont pas émaillées; cette particularité indique déjà qu'il n'y avait pas longtemps que l'émaillerie était pratiquée en Italie. Le plus souvent les émaux, exécutés à part et dans de petites proportions, sont rapportés sur les vases, les étoffes ou les vêtements qu'ils enrichissent, et l'on ne trouve pas, dans les descriptions, de morceaux importants comme ces plaques à sujets historiés, ces colonnes d'argent ornées de peintures, ce parement d'autel qui reproduisait les figures du Christ, des apôtres, du pape et de l'empereur, que firent faire Adrien Ier, Léon III et Léon IV, comme la pala d'oro; commandée à Constantinople par le doge Orseolo; ni enfin comme cet autel d'or exécuté pour l'abbé Didier, avec la permission de l'empereur Romain Diogène, et sur lequel étaient représentés en émail tous les miracles de saint Benoît. Les émailleurs italiens n'avaient pu sans doute parvenir à faire des pièces aussi importantes, la grande dimension d'un émail présentant à l'artiste une difficulté qui ne peut être surmontée qu'après une longue pratique. De ces différentes circonstances on doit conclure que les orfévres italiens n'avaient pas atteint à la perfection de l'émaillerie byzantine. Du reste, ils ont appliqué leurs émaux à toute sorte d'objets.

L'inventaire du saint-siége va nous fournir quelques exemples de ces différents emplois. Plusieurs vases d'or, coupes, calices ou patènes, sont entièrement émaillés (3). D'autres ont des émaux à l'intérieur et au fond. Cela ne permet pas de supposer que ces émaux fussent en saillie ou rapportés; ils devaient au contraire avoir été incrustés dans l'or même de la pièce (4). Il s'y trouve encore deux grands émaux ronds appelés chérubins, montés au haut de hampes d'argent. Ces émaux étaient sans doute des espèces de *flabella* qu'on portait derrière le pape (5). Voilà pour les émaux exécutés sur la pièce même : ils sont assez rares. Les autres émaux, en nombre considérable, ont été faits à

(1) *Divers. artium Schedula*, in præf., p. 8.

(2) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ*. Ms. lat. (du commencement du seizième siècle), Biblioth. nation., n° 5180. — Voyez tome II, page 61.

(3) Fol. 4 et 51.

(4) Fol. 4, 5 et 6.

(5) Fol. 77.

part et sertis sur les objets qu'ils décorent. On les rencontre d'abord en très grande quantité sur des ouvrages d'orfévrerie, tels que aiguières, coupes, bassins, croix, calices, candélabres. Une couronne d'or enrichie de pierres fines inestimables a une bordure d'émaux à sa partie inférieure (1). Des mitres très-riches ont les deux faces et leurs fanons couverts tout à la fois d'émaux, de rubis, d'émeraudes et de perles (2). Les gants pontificaux sont parsemés d'émaux à figures, comme ceux de Charlemagne, qui existent aujourd'hui à Vienne (3). On en trouve encore sur un dorsale et sur les orfrois de divers ornements sacerdotaux (4). Enfin il y a dans l'inventaire un chapitre intitulé *Esmalta*, où sont désignés un grand nombre d'émaux qu'on avait détachés de pièces d'orfévrerie, et mis en réserve pour les appliquer sur d'autres à l'occasion (5).

Nous avons établi plus haut que l'Italie avait reçu de Constantinople les procédés de la peinture en émail par incrustation. Les émailleurs italiens conservèrent les mêmes moyens que les Grecs, c'est-à-dire le cloisonnage pour le rendu des traits du dessin. L'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan et quelques anciens monuments d'orfévrerie émaillée, subsistants encore en Italie, en fournissent une preuve confirmée par le livre de Théophile, qui, en nous donnant les procédés de fabrication de l'émaillerie cloisonnée, nous apprend qu'ils étaient en usage chez les Toscans (6). Les énonciations contenues dans l'inventaire du saint-siége en portent également le témoignage. Comme nous venons de le faire remarquer, presque tous les émaux qui y sont décrits ont été rapportés sur les pièces d'orfévrerie avec des pierres fines, et sertis, par conséquent, dans les chatons, comme ces pierres. Ils présentent tous les caractères attribués par Théophile aux émaux cloisonnés. Dans la partie de l'inventaire rédigée en 1295, rien ne fait supposer que l'orfévrerie italienne ait pratiqué deux genres d'émaillerie. On y trouve parfois l'indication de pièces décorées des armoiries en émail du roi de France ou du roi d'Angleterre; la mention de ces armoiries a suffi sans doute aux rédacteurs de l'inventaire pour exprimer que ces émaux, de provenance étrangère à l'Italie, avaient été exécutés par le procédé du champlevé, le seul en usage dans ces deux pays; car, lorsqu'ils rencontrent des émaux champlevés isolés, qu'aucun signe particulier de provenance ne rattache à l'Occident, ils leur donnent la qualification d'émaux de Paris (7). On peut donc tenir pour constant que, jusque vers la fin du treizième siècle, les Italiens n'employèrent dans l'émaillerie d'autre procédé que celui du cloisonnage.

Toutefois, même avant 1295, les orfévres italiens avaient essayé de faire détacher des figures en relief sur un champ d'émail : l'inventaire du saint-siége en offre un exemple (8); c'était un premier pas vers l'émaillerie champlevée. Dès le commencement du quatorzième siècle, ils employèrent fréquemment ce système d'ornementation en faisant ressortir, sur

(1) Fol. 74.

(2) Fol. 75 et 76.

(3) Fol. 74.

(4) Fol. 88 et 99.

(5) Fol. 77, v°.

(6) *Diversarum artium Schedula*, édit. de M. de l'Escalopier, p. 8.

(7) « Unam cupam cum coperculo de nuce muscata.... in fundo cujus est unum esmaltum parisinum » (fol. 35). — « Decem esmalta de auro quadrangulari in modum crucis cum diversis imaginibus, et fuerunt facta Parisius » (fol. 78).

(8) « Unam cupam esmaltatam per totum exterius cum imaginibus relevatis in esmaltis » (fol. 21).

un fond d'émail bleu très-légèrement champlevé, des figures ou des ornements gravés sur argent et niellés. Il y a un grand nombre de ces nielles, se détachant sur fond d'émail, dans le paliotto et dans le retable de l'autel d'argent de Pistoia, ainsi que dans l'autel du baptistère de Saint-Jean à Florence. Abstraction faite du métal employé et du style des figures, ces émaux présentent au premier abord une grande analogie avec ceux qui ont été faits en France au treizième et au quatorzième siècle, où les figures sont exprimées sur le métal par une fine gravure, les fonds étant seuls émaillés. Mais si l'on examine de près ces émaux sur argent, aux endroits surtout où ils ont subi quelque détérioration, on reconnaît que le métal n'a pas été fouillé profondément comme dans les émaux champlevés français; qu'au contraire il a été à peine gratté d'une épaisseur égale à celle de trois ou quatre feuilles de papier, et que les émaux qui recouvrent cet emplacement ainsi légèrement abaissé, ont dû être posés d'après les procédés adoptés pour les émaux translucides sur relief.

A la même époque, quelques orfévres italiens, imitant les émaux champlevés français, décorèrent certaines parties de leur orfévrerie de figurines épargnées sur le plat du métal et gravées, et champlevèrent à l'entour un petit champ qu'ils remplirent d'émail : ce sont là de véritables émaux de taille d'épargne. On rencontre sur un calice fabriqué par Andrea Arditi, orfévre florentin qui vivait dans le premier tiers du quatorzième siècle, quelques petites images d'animaux fantastiques, travaillées de cette manière, autour de l'espèce de coquille qui porte la coupe : nous donnons la reproduction de ce calice dans la planche LV de notre album. L'inventaire de l'église Saint-François d'Assise, de 1320, donne la description d'une coupe dont les émaux devaient être exécutés de la même façon (1). Mais ce n'était là que des tentatives. Sur le même calice, à côté de ces petites figures ressortant sur un émail champlevé, Andrea Arditi plaçait des émaux translucides sur relief d'une plus grande importance. Ces essais d'émaillerie champlevée n'eurent pas de suite en Italie, et aux émaux cloisonnés, abandonnés par les orfévres à la fin du treizième siècle, succédèrent les émaux translucides sur ciselure en relief, qui furent traités avec la plus exquise perfection. Nous continuerons donc l'historique de l'émaillerie italienne lors que nous nous occuperons de ce genre d'émaillerie.

V

L'art de l'émaillerie n'a pas été pratiqué en Occident durant les époques mérovingienne et carolingienne.

L'art de l'émaillerie, pratiqué à l'époque de la domination romaine chez des peuples qui habitaient les bords de l'Océan, avait cessé d'être en usage, suivant toute apparence, antérieurement même à la conquête de Clovis. Bien que nous ayons obtenu des documents assez nombreux sur l'orfévrerie des cinq premiers siècles de la monarchie des Francs, nous

(1) «Quedam coppa copertata de argento et deaurata, smaltata in medio cum uno dragone in campo aczuri.» (*Res recepte de loco B. Francisci de Asisio sub anno Domini* 1320. Ms. archiv. diplomatic. di Firenze nella seria delle pergamene.)

n'avons pu y trouver le plus léger indice qui fît supposer que l'émaillerie eût été remise en pratique par les orfévres de l'Occident avant les dernières années du dixième siècle. Si, durant ce long espace de temps, les émaux eussent été employés par eux, nous n'aurions pas manqué d'en découvrir quelque vestige au milieu des descriptions, souvent assez détaillées, de leurs œuvres. En traitant de l'orfévrerie, nous avons fait connaître tous ces documents; arrêtons-nous toutefois un instant à deux époques de cette période de cinq siècles, durant lesquelles cet art a jeté le plus vif éclat.

Clotaire II, ayant réuni sous sa puissance toutes les provinces de l'empire des Francs (613) et assuré la paix du pays, put se livrer à son goût pour les lettres et pour les arts. Dagobert, son fils, qui, par la fermeté de son caractère, s'était affranchi de la domination des grands et gouvernait véritablement en roi, égala par son faste les monarques de l'Orient. Sous ces deux princes, les arts de luxe qui flattaient leur orgueil furent toujours en honneur, et obtinrent des encouragements. Ils firent surtout fabriquer beaucoup de pièces d'orfévrerie pour les églises qu'ils construisirent ou restaurèrent. A cette époque vivait saint Éloi, dont la célébrité comme orfévre est restée populaire, et a dépassé de beaucoup celle que ses vertus lui acquirent auprès du peuple, dont il avait été le bienfaiteur. Avant d'être évêque de Noyon et ministre de Dagobert, saint Éloi avait donc fabriqué un grand nombre d'objets d'orfévrerie pour ce prince et pour son père Clotaire. On a cherché à établir que saint Éloi, qu'on doit regarder comme un orfévre limousin, puisqu'il était élève de l'orfévre Abbon, maître de la monnaie de Limoges, avait émaillé ses ouvrages, et qu'ainsi on pouvait faire remonter jusqu'au septième siècle la pratique de l'émaillerie dans cette ville. On s'est appuyé d'abord sur le témoignage de Martène et de Durand, qui, en 1724, auraient vu dans l'abbaye de Chelles un calice d'or émaillé d'un grand diamètre, attribué par la tradition à saint Éloi, puis sur l'existence d'un buste d'argent conservé dans l'église de Brives avant 1789, comme provenant aussi du saint évêque, et qui était en partie émaillé, au dire de l'abbé Nadaud. Ces deux pièces ayant disparu, il n'est plus possible d'apprécier la valeur de l'opinion qui les reportait au septième siècle; cette opinion n'était d'ailleurs corroborée par aucun texte. Mais en traitant de l'orfévrerie, nous avons pu établir, par des monuments d'un caractère plus authentique et par des documents précis, que saint Éloi n'émaillait par son orfévrerie. Si quelques pièces sorties de ses mains subsistaient encore au seizième siècle, c'est bien certainement dans l'abbaye de Saint-Denis, fondée par Dagobert et dotée par lui de précieux vases d'or et d'argent, qu'on devait les rencontrer. Or cette abbaye possédait alors deux ouvrages d'orfévrerie que l'on croyait de saint Éloi : une grande croix et un vase de pierre dure dont la monture était due à ses habiles mains, et aucune des deux pièces n'était enrichie d'émaux (1). Saint Ouen, évêque de Rouen, qui a transmis quelques détails sur les travaux de saint Éloi, dont il était le contemporain et l'ami, ne laisse pas supposer qu'ils fussent enrichis d'émail; et, lorsqu'il énumère les magnifiques vêtements dont le saint aimait à se parer dans l'origine, quoique portant un cilice sur la chair, il fait mention d'étoffes de soie rehaussées de pierreries, de ceintures et d'escarcelles où brillaient l'or et les pierres fines, mais il ne parle pas des émaux, qui cependant, dès qu'ils furent en usage, entrèrent dans

(1) Nous prions le lecteur de se reporter à notre dissertation sur l'orfévrerie de saint Éloi, (tome. Ier, p. 243).

la décoration des armes, des ustensiles de toutes sortes, et même des différentes parties de l'habillement (1).

Isidore de Séville, contemporain de saint Éloi, dans le chapitre IV du livre XX des *Origines et Étymologies*, intitulé *De vasis escarum*, fournit d'assez longues explications sur l'ornementation des vases d'or et d'argent, et néanmoins il ne dit pas un mot de l'émail, qui n'aurait pas échappé à la sagacité de ses investigations s'il eût été connu alors.

On voyait dans le trésor des rois de France une coupe d'or qui venait de Dagobert, et cette coupe n'était pas émaillée non plus (2). Ainsi les pièces d'orfévrerie du temps de saint Éloi, qui avaient subsisté jusqu'au seizième siècle, n'offrant aucune trace de l'émaillerie, établiraient déjà suffisamment la preuve qu'elle n'était pas encore employée dans l'ornementation des métaux; les textes, par leur silence absolu, confirment cette preuve.

La seconde époque, à laquelle nous devons nous arrêter un instant, est celle des Carolingiens. Nous avons sur l'orfévrerie de cette époque des renseignements bien autrement nombreux que ceux qui se rapportent au temps où florissait saint Éloi. Éginhard et Ermold le Noir, contemporains de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, nous ont transmis des notions précieuses sur l'orfévrerie de ces deux princes, et l'on trouve dans l'inventaire presque minutieux, conservé par Harinlfus, de l'orfévrerie qu'Angilbert, gendre de Charlemagne, avait donnée au monastère de Saint-Riquier, dont il était abbé, le résumé, pour ainsi dire, de tout ce que cette industrie pouvait produire au neuvième siècle. Les documents sur les divers travaux des orfévres français, au dixième siècle, ne sont pas moins importants; eh bien, aucun auteur, aucun document ne nous offre le plus léger indice de la pratique de l'émaillerie en Occident durant ces deux siècles. L'absence de toute mention dans les textes doit amener à conclure que l'émaillerie ne fut pratiquée, ni en France, ni en Allemagne, avant la fin du dixième siècle, et que si quelques bijoux enrichis d'émaux, en bien petit nombre d'ailleurs, se trouvaient antérieurement entre les mains des princes, ils provenaient à coup sûr de Constantinople, où l'art de l'émaillerie, au neuvième siècle et au dixième, avait atteint à la perfection.

On se rattachera davantage à cette opinion, si l'on se reporte aux monuments de ce temps qui subsistent encore ou à ceux qui existaient à la fin du siècle dernier. L'abbaye de Saint-Denis possédait, avant 1793, plusieurs bijoux provenant de Charlemagne : sa couronne, un reliquaire dit l'Escran de Charlemagne, son épée et son sceptre. Nous n'entendons pas garantir absolument l'authenticité de ces objets, dont l'inventaire de 1534 fournit une description détaillée (3), nous voulons seulement faire remarquer que ces bijoux n'étaient pas enrichis d'émaux. Le trésor des rois de France conservait une coupe qu'on disait être celle de Charlemagne ; elle est ainsi désignée dans l'inventaire de Charles V : « La coupe

(1) « Fabricabat in usum regis utensilia quam plurima ex auro et gemmis. » (cap. X). — « Utebatur quidem in primordio « auro et gemmis in habitu, habebat quoque zonas ex auro et gemmis comptas, nec non et bursas eleganter gemmatas, « lineas vero metallo rutilas, orasque sarcarum auro opertas... » (cap. XII). (AUDOENUS, *Vita S. Eligii*, ap. DACHERII *Spicilegium*, t. V, p. 163 et 167.)

(2) « Une grosse couppe d'or toute plaine qui fut au roy Dagobert et tout son couvercle pesant IV marcs d'or. » (*Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V, commencé le* 21 *janvier* 1379. Ms. Biblioth. nation., n° 2705, fol. 48.)

(3) *Inventaire de Saint-Denis* déjà cité, fol. 2 et 20. — FÉLIBIEN a donné la gravure de ces objets dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*.

» d'or qui fut Charlemagne, laquelle a des saphyrs à jour (1). » Voilà donc encore une pièce sans émail. On trouvait dans le trésor de Notre-Dame de Paris une autre coupe qui venait aussi, disait-on, de ce prince : l'inventaire de 1343 constate qu'elle n'était point émaillée (2). La couronne et l'épée qui sont à Vienne, et dont nous avons parlé en traitant de l'orfévrerie (3), sont ornées d'émaux, il est vrai ; mais la couronne appartient à la fin du dixième siècle et même plutôt au onzième, et l'épée est du travail byzantin. Si elle provient réellement de Charlemagne, elle a dû lui être envoyée par un des empereurs d'Orient qui ont occupé, pendant son long règne, le trône de Constantinople ; les chroniques constatent que leurs ambassadeurs lui ont souvent apporté de magnifiques présents.

Le trésor d'Aix-la-Chapelle renferme une croix qui passe pour un don de l'empereur Lothaire († 855), et aux extrémités de laquelle se trouve un petit cordon d'émail cloisonné. Nous en avons donné la description en traitant de l'orfévrerie (tome Ier, page 335), et nous avons fait connaître les motifs qui nous engageaient à la considérer comme un travail byzantin. Le R. P. Cahier, qui en a donné la reproduction (4), fait observer que son ornementation appartient au style oriental.

Charles le Chauve avait prodigué les offrandes à l'abbaye de Saint-Denis : Jacques Doublet en a transmis le détail. Plusieurs de ces pièces y existaient encore au seizième siècle, et sont comprises dans l'inventaire de son trésor (5). Deux seulement étaient enrichies d'émaux cloisonnés. La première est le retable d'or du grand autel, sorte de triptyque, au centre duquel on voyait l'image de Dieu en majesté, avec trois figures de chaque côté dans les volets ; le tout exécuté en haut relief. Toutes les parties du tableau étaient couvertes d'une quantité innombrable de pierres fines et de perles. L'inventaire indique quelques émaux de plique, mais on les rencontre seulement dans les bordures des cadres, et sur les « espys » placés au-dessus des piliers qui soutenaient les arceaux. Au temps de Charles le Chauve († 877), les émailleurs de Constantinople répandaient déjà dans toute l'Europe, par le commerce, leurs petits émaux cloisonnés, qui étaient ensuite employés par les orfévres italiens, allemands et français, et sertis comme des pierres précieuses sur les pièces d'orfévrerie. Il serait donc fort possible que l'orfévre, auteur de ce magnifique triptyque, se fût servi de ces émaux dans les champs et dans les bordures de son tableau, concurremment avec des pierres précieuses. Mais si l'on considère le petit nombre des émaux, eu égard à l'immense quantité de pierres de toutes sortes qui couvrent le monument, et qu'on fasse attention surtout aux places qu'ils occupent, on doit être persuadé qu'ils y ont été apposés postérieurement à la confection du triptyque du neuvième siècle. En effet, au temps de Charles le Chauve, il n'y avait pas encore de retable en arrière des autels, et ce fameux triptyque d'or figurait dans un autre endroit de l'église. C'est Suger qui a fait un retable du triptyque, en l'élevant en arrière de l'autel, et il compte lui-même ce travail parmi

(1) *Inventaire de Charles V*. Ms. cité, fol. 34.

(2) *Compte des ornemens, meubles, joyaux et autres choses estant au trésor de l'église de Paris*. Archives nationales, L. 509³, fol. 1 r°.

(3) Voyez tome Ier, page 366.

(4) *Mélanges archéologiques*, t. Ier, p. 203, et pl. XXXI et XXXII.

(5) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 157. — Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 330.

les embellissements qu'il a apportés à son église (1). Pour changer le triptyque de Charles le Chauve en un retable, il aura été indispensable d'y faire quelques additions, d'y mettre quelques bordures ; on aura voulu lui donner de l'élévation en plaçant au-dessus des piliers certains fleurons ou bouquets, des « espys », sorte de décoration que n'admet pas l'architecture romaine, seule en usage à l'époque carolingienne. C'est bien certainement à l'occasion de ce remaniement que Suger aura ajouté des émaux grecs aux pierres fines, suivant l'usage de son temps, pour remplir quelques vides ou décorer les nouvelles parties du monument. Suger, au surplus, en attribuait l'exécution à des étrangers (2).

L'autre objet émaillé provenant de Charles le Chauve était une croix d'or du poids de onze marcs. Voici les parties de la description donnée par l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, qui peuvent être utiles à connaître pour ce qui nous occupe : « Une » croix d'or, et dedans, le long d'icelle, une bande de fer que les dits religieux disoyent » estre une broche du gril de monsieur sainct Laurent, garnie icelle croix de quatre fleurons » aux quatre coings, et au fleuron du hault, en la pointe d'iceluy est un saphyr à fond de » cuve percé au long. » Suit la description des pierres qui sont placées sur la première face de la croix. On y lit : « A l'entour du dit grenat, une place vide et trois perles assises avec » le dit grenat sur un esmail daplicque. » Et plus loin : « Au milieu de la croix, entre les » croisons d'icelle, un grenat long en fond de cuve demy rond dessus hault eslevé dedans » un chatton assis sur un esmail daplicque. » Plusieurs autres pierres sont encore désignées comme étant dans leurs chatons et posées sur des émaux de plique. Enfin l'autre face de la croix est ainsi décrite : « Le derriere de la dite croix en champ d'esmail daplicque et fort » endommagé en plusieurs lieux (3). »

Félibien a donné la gravure de cette croix (4). Malheureusement il n'a reproduit que la face couverte de pierres fines ; il a négligé celle qui était entièrement en émail, et qui, par conséquent, avait le plus d'intérêt pour nous. Néanmoins nous croyons pouvoir établir que ce monument était d'origine orientale. Nous avons déjà eu occasion de faire remarquer les fréquentes relations entre les princes francs et les empereurs d'Orient, dont les ambassadeurs n'arrivaient jamais qu'avec des présents. Lorsque des reliques en faisaient partie, elles se trouvaient toujours renfermées dans de magnifiques reliquaires, lesquels étaient, pour l'ordinaire, en Orient, des croix gemmées. En 839, l'année qui précéda sa mort, Louis le Débonnaire, étant rentré en France, avait reçu les envoyés de Théophile. Ceux-ci lui remirent, dit la chronique, des cadeaux dignes d'un empereur. A cette époque, Louis avait auprès de lui le jeune Charles, son fils bien-aimé, et l'on peut conjecturer qu'une grande partie de ces richesses passèrent dans les mains de ce prince (5). Plus tard, Basile le Macédonien, sous le règne duquel l'art de l'émaillerie prit un grand essor à Constantinople, députa (873) en ambassade à Louis II, alors à Ratisbonne, l'archevêque Agathon, chargé de lui remettre des lettres et des présents (6). Bien que le chroniqueur ne le dise pas,

(1) « Ulteriorem tabulam..... extulimus. » (SUGERII *De rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 346).

(2) Nous avons donné la description de ce monument et apprécié son origine (tome Ier, p. 369).

(3) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 66.

(4) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 538, pl. I.

(5) *Annales Bertiniani*, ap. PERTZ, t. I *Script.*, p. 434.

(6) *Annales Fuldenses*, ap. PERTZ, t. I *Script.*, p. 387.

il est fort possible que ce prélat ait également visité Charles le Chauve, très-puissant en ce moment, et qui régnait sur la France entière. Ces relations avec l'Orient suffisent au moins pour expliquer l'existence en France de quelques produits de l'émaillerie byzantine.

La forme et la structure de la croix du gril de saint Laurent impriment un caractère de certitude à ces probabilités sur l'origine orientale du monument. L'abbaye de Saint-Denis possédait en effet une autre pièce d'orfévrerie d'une époque plus récente, dont la provenance était certaine, et avec laquelle nous pouvons comparer la croix de saint Laurent. C'était une croix d'or due à la munificence de Philippe-Auguste, qui la tenait de Baudouin, premier empereur français de Constantinople (1). Félibien l'a également fait graver (2). Sauf quelque différence dans leurs fleurons qui terminent les extrémités, les deux croix sont de forme absolument identique. Toutes les deux servent de reliquaires, et présentent sur l'une des faces des pierres fines et des émaux de plique; l'autre face, dans toutes les deux, est entièrement en émail de plique. La croix donnée par Philippe-Auguste étant incontestablement grecque, celle dite du gril de saint Laurent devait appartenir à la même origine.

Enfin le Musée du Louvre possède une pièce d'orfévrerie française qui provient de Charles le Chauve, la couverture de son livre de prières dont nos planches XXX et XXXI reproduisent les deux côtés; eh bien, on ne trouve sur cette pièce aucune trace d'émail.

VI

Ce que sont les émaux de plique.

C'est ici le moment, avant de pénétrer plus avant dans l'histoire de l'émaillerie en France, de se rendre compte du sens que devait avoir cette dénomination d'émail de plique, donnée dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, aux émaux qui enrichissaient les deux croix orientales de Charles le Chauve et de Philippe-Auguste.

Le texte le plus ancien où nous l'ayons rencontrée est l'inventaire de Louis le Hutin (1314 † 1316), dressé après sa mort (3). Elle reparaît souvent dans les inventaires et dans les autres documents du quatorzième, du quinzième et du seizième siècle, que nous aurons à produire plus loin. Seulement chaque scribe, sans se rendre compte de l'étymologie du mot, écrit à sa manière : de plique, de plicque, de plite, de plistre, de plice, de pelite, et même daplicque ou d'applique, dans quelques textes du dix-septième siècle.

Nous venons de démontrer que l'art de l'émaillerie n'avait pas été pratiqué en France durant l'époque carolingienne, et que les émaux qui décorent les monuments antérieurs aux dernières années du dixième siècle ont dû provenir de l'empire d'Orient, exclusivement en possession, jusqu'à cette époque, de la fabrication des émaux. On verra plus loin que

(1) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 13. — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 536. — Doublet, ouvr. cité, p. 335.

(2) Planche I.

(3) Ms. Biblioth. nationale, n° 7855, ancien suppl. franç., n° 2340, fol. 169.

la France ne s'appliqua pas à cette industrie avant la seconde moitié du douzième siècle; mais les Grecs d'abord, et ensuite les Italiens, qui avaient été initiés par eux à l'art de l'émaillerie à la fin du onzième, répandaient dans toute l'Europe de petits émaux que les orfévres employaient sur les pièces d'orfévrerie en les sertissant comme des pierres fines. Ces émaux sur or, traités par le procédé du cloisonnage, étaient inscrits dans les inventaires sous le nom de *smalta aurea* ou de *smalta in auro*. C'est ainsi qu'on lit dans l'inventaire du saint-siége de 1295 : « Una crux duplex... ornata auro ex parte posteriori » cum litteris grecis indicis...; in brachio autem superiori, quod est in modum crucis, est » crucifixus in esmalto aureo (1)... » Et encore : « Unum esmaltum rotundum in auro cum » historia annunciationis (2). » Les désignations de ce genre sont assez nombreuses dans cet inventaire. En France aussi, ces émaux cloisonnés de provenance étrangère recevaient dans l'origine la même qualification. Mais dans la seconde moitié du douzième siècle, les orfévres français s'étant mis à faire des émaux par le procédé du champlevé, on sentit la nécessité de donner un nom différent aux cloisonnés sur or, pour les distinguer des nouveaux émaux champlevés, qui étaient souvent exécutés aussi sur ce métal. Cependant l'émaillerie champlevée sur or n'ayant pas eu dans le principe un grand développement, les cloisonnés ont pu conserver pendant un certain temps l'ancienne dénomination d'émaux d'or. Mais au quatorzième siècle le goût des émaux devint dominant. Les émaux translucides sur relief, dits de basse taille, venaient d'être inventés en Italie. Ce mode d'émaillerie, d'une exécution beaucoup plus facile, et que favorisait la grande amélioration introduite dans les arts du dessin, pénétra bientôt en France, et l'émaillerie prenant une extension considérable, on ne fabriqua plus aucune pièce d'orfévrerie de quelque importance sans l'enrichir d'émaux du nouveau système. Il devint donc indispensable d'affecter aux émaux cloisonnés un nom spécial qui les désignât particulièrement dans les comptes et dans les inventaires. Ce fut celui d'émaux de plique, *esmaillia de plica*, qu'on leur donna. Cette qualification de *plique* tirait son étymologie du verbe *plicare*, plier, replier, ou plutôt du substantif *plicatura*, qui signifie action de plier. Le mode même de fabrication fit prévaloir cette nouvelle dénomination : tous les détails du dessin, figures ou ornements, étant rendus en effet, dans ce genre d'émaillerie, avec de minces bandelettes de métal contournées et repliées par l'orfévre au gré du sujet qu'il veut reproduire. Il nous est facile de fournir la preuve de ce que nous avançons.

Dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais, de 1340 (3), il n'y a encore qu'un petit nombre de pièces émaillées; on peut cependant en citer trois, ainsi décrites :

« Unus pulcherrimus calix aureus, cum platena, esmaillatus esmaildis aureis... — Una » mictra episcopalis cum pellis et esmaildis aureis...— Unum pulcherrimum et pretiosis- » simum paramentum thobalie altaris, cum magnis esmaildis aureis ad ymagines et cum » pellis et saphiris et aliis gemmis; et deficiunt in ea, ut videbatur, undecim gemme, unus » esmaildus et ymago unius esmaildi (4)... »

(1) *Inventarium de omnibus rebus invent. in thesaur. Sedis Apostol.*, fol. 46.

(2) *Ibid.*, fol. 78 v°.

(3) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ac bonis ad regalem capellam Paris. pertinentibus.* Ms. Arch. nation. J, 155, n° 14.

(4) Feuille unique de l'inventaire, lignes 27, 34 et 43.

Ces trois pièces à émaux d'or sont ainsi désignées dans l'inventaire fait cent quarante ans plus tard, en 1480 (1), qui est beaucoup plus explicatif :

« Unus pulcher calix multum dives de auro cum sua patena, cujus calicis patena est » totaliter esmailliata esmaillio de plicqua, per quod videtur dies, et est similiter dictus » calix esmailliatus esmaillio de plicqua ad extra... — Una pulchra mittra argenti deaurati, » et a parte anteriori et posteriori perlis de semine munita, et de quolibet latere dicte » mittre sunt duo magna esmaillia de plicqua... — Unum pulchrum paramentum mappe » altaris ad magna et solennica festa... et est dictum paramentum semmatum perlis de » semine albis, indis et rubeis, et supra quod paramentum sunt sexdecim magna esmaillia » de plicqua et sexaginta quatuor alia parva esmaillia etiam de plicqua, supra que magna » esmaillia sunt plures imagines auri... In quibus quidem magnis esmailliis deficiunt » que sequuntur : in uno scilicet omnes imagines auri qui ibidem solebant esse; in alio » deficit una imago auri integra, et in uno una altera imago integra etiam excepto tamen » capite; item in uno deficit unum caput de dictis imaginibus (2). »

Voici donc, comme nous le disions, les émaux d'or de 1340 devenus émaux de plique en 1480.

L'énonciation, portée dans cet inventaire de 1480, des détériorations qu'auraient subies plusieurs de ces émaux de plique, va nous apporter la preuve qu'ils n'étaient autres que des cloisonnés. Ainsi, dans la description en latin des grands émaux de plique à images qui décoraient le riche parement d'autel, nous lisons : « Dans ces émaux manquent ce qui » suit : dans l'un, toutes les images d'or qui s'y trouvaient; dans un autre, il manque une » image d'or tout entière; dans un autre encore, une image, à l'exception de la tête; » enfin, dans un autre, la tête manque à l'une desdites images. » Ces dégradations se comprennent parfaitement dans les émaux cloisonnés. Les minces bandelettes d'or du cloisonnage étant adhérentes à l'émail et n'appartenant pas au fond sur lequel elles sont simplement posées ou légèrement soudées, le moindre choc qui enlève une partie d'émail doit les entraîner forcément. Cet inconvénient ne pourrait avoir lieu, ni pour les émaux champlevés, ni pour les émaux de basse taille, dans lesquels les traits du dessin font partie de la pièce même de métal qui a reçu la matière vitreuse. Un choc peut faire disparaître l'émail, mais non pas le tracé de la figure, puisqu'il est inséparable du fond; il subirait tout au plus une simple déformation : autrement, il faudrait se servir d'un burin, et l'on ne doit pas supposer que des détériorations successives de cette nature (car elles sont plus considérables en 1480 qu'en 1340) se soient effectuées sur des objets conservés avec un soin religieux dans le trésor de la sainte Chapelle de Paris.

Quelques monuments qui subsistent encore, étant rapprochés de la description qu'on en trouve dans les inventaires ou chez d'anciens auteurs, vont fournir une nouvelle preuve de la véritable signification du mot plique. On conserve dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris un vase d'agate taillé à côtes et en forme de gondole, provenant du trésor de Saint-Denis. Il est enrichi d'une bordure de vermeil sur laquelle

(1) *Inventarium octavum reliquiarum, jocalium, vasorum, etc., sacre Capelle Palatii regalis Parisius, factum diversis diebus incipientibus sexta Julii, anno millesimo cccc*^{mo} *octuagesimo...* Ms. Biblioth. nation., n° 9941, anc. suppl. latin, 165[6].

(2) Folios 28, 27 et 26.

sont fixées des pierres fines cabochons, accompagnées chacune de quatre petits émaux cloisonnés. Ce vase avait été donné à Suger par Thibault, comte de Blois († 1152), qui le tenait du roi de Sicile (1). Voici comment il est décrit dans l'inventaire de Saint-Denis de 1534 (2) : « Une navette de pierre d'agathe, goderonnée à dix godrons tant dedans que » dehors, a un petit pied de mesme pierre, garnie sur le bord d'argent doré... Le dit » bord garny de trois saphirs, deux presmes d'esmeraudes, deux amatistes d'Allemagne, » une crisolite et quarante petits esmaulx dapplique. » Voilà donc des émaux cloisonnés que nous avons sous les yeux, et qui portent la dénomination d'émaux de plique dans un inventaire du seizième siècle.

Nous trouvons au Louvre la contre-partie. La Galerie d'Apollon possède un vase de cristal de roche taillé à pointes de diamant, qui est monté en vermeil avec des pierreries et quatre émaux aux armes de France, des fleurs de lis d'or sans nombre sur fond d'azur. La monture de ce vase est d'origine française. Louis VII l'avait reçu en présent d'Éléonore lorsqu'il vint à Bordeaux en 1137, pour épouser cette princesse, unique héritière du vaste duché d'Aquitaine. Les jeunes époux donnèrent plus tard ce vase à Suger, qui le déposa dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, après avoir fait graver sur le pied ce distique de sa façon :

Hoc vas sponsa dedit Aanor regi Ludovico,
Mitadolus avo, mihi rex, sanctisque Sugerus.

Rien de plus authentique que ces faits, puisque Suger, qui avait accompagné Louis VII en Aquitaine, lors de son mariage, les a rapportés lui-même dans son livre si curieux *De rebus in administratione sua gestis* (3). Eh bien, les quatre émaux aux armes de France, sertis dans des chatons de filigrane et appliqués sur le col du vase, sont exécutés par le procédé du champlevé ; les petites fleurs de lis ont été épargnées sur le métal, et le fond seul, fouillé par le burin, est émaillé d'azur. Maintenant voici la description du vase dans l'inventaire de 1534 : « Un pot de cristal, en façon de martelas, garny par le haut d'argent » doré, à un couvercle aussi d'argent doré. Sur le bord d'en haut deux jaspes rouges, l'un » gravé à une image d'idole et l'autre d'une teste d'homme, une amatiste, deux grenats, deux » saphirs... ; dessous le dit creux quatre esmaulx ronds, semez de fleurs de lys en champ » d'azur, etc. (4). » Ces émaux existent encore, et nous sommes à même de les apprécier. Or les rédacteurs de l'inventaire, de même que Doublet (5), ne les désignent pas sous le nom d'émaux de plique, ce qu'ils ont fait pour les émaux de la gondole d'agate de la Bibliothèque nationiale et pour ceux des croix de Philippe-Auguste et de Charles le Chauve : la raison en est que les émaux du vase d'Éléonore d'Aquitaine sont exécutés par le procédé de la taille

(1) Sugerii *De rebus in administr. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 348, et Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 175.

(2) Ms. Archives nationales, LL, 1327, fol. 115.

(3) « Vas quoque aliud quod instar justæ berilli aut cristalli videtur, cum in primo itinere Aquitaniæ regina noviter » desponsata Domino regi Ludovico dedisset, pro magno amoris munere nobis eam, nos vero sanctis martyribus Dominis » nostris ad libandum divinæ mensæ affectuosissime contulimus. Cujus donationis seriem in eodem vase gemmis auroque » ornato, versiculis quibusdam intitulavimus. » (Ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 348.)

(4) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 116.

(5) « Semez de fleurs de lys d'or sur champ d'azur. » (Doublet, *Histoire de Saint-Denis*, p. 344.)

d'épargne (1), adopté en France et encore en usage au seizième siècle et au dix-septième, au lieu de l'être par le procédé oriental de la *plicatura*, qui avait reçu un nom spécial. Nous avons fait reproduire le vase de Suger dans notre planche XXXII.

Il faut remarquer aussi que dans les comptes et les inventaires du quatorzième et du quinzième siècle, où les pièces d'orfévrerie décrites sont presque toutes enrichies d'émaux, très-peu seulement sont désignées comme ayant des émaux de plique. Ainsi, l'inventaire du duc d'Anjou, qui comprend près de huit cents ouvrages d'orfévrerie, dont plus de quatre cents émaillés, n'en offre que trois avec des émaux de plique (2). L'inventaire de Charles V (1379), qui devait contenir les anciennes pièces du trésor des rois ses prédécesseurs, en compte davantage, mais ils sont aussi en très-petit nombre. Ces émaux décorent en général des vases d'or, et plutôt des instruments du culte, qui, par leur destination, avaient échappé à la fonte, que des pièces de vaisselle. C'est par exception, et sur quelques pièces isolées qu'ils sont incrustés dans le métal; ordinairement, au contraire, ils sont semés sur les vases et fixés par des chatons, en compagnie de pierres fines et de perles. On reconnaît donc dans ces émaux de plique tous les caractères des cloisonnés, déterminés par Théophile dans le *Diversarum artium Schedula*. Ces émaux, seuls en usage en France jusqu'au milieu du douzième siècle, furent employés plus rarement au treizième, lorsque les orfévres français se mirent à fabriquer des émaux champlevés sur or et sur argent; au quatorzième, après l'introduction des émaux de basse taille, ils furent entièrement abandonnés. Aussi, dans les inventaires et les comptes du quatorzième siècle (3), lorsqu'on énonce, à la suite de la description d'une pièce, qu'elle a été faite par ordre du prince dont on décrit le trésor ou dont on établit les comptes, elle n'est jamais signalée comme étant ornée d'émaux de plique. Ces émaux n'existaient que sur des pièces qui remontaient au moins au siècle précédent. Tout vient donc à l'appui de notre sentiment, et nous sommes fondé à soutenir que les émaux de plique formaient une classe à part et qu'ils ne pouvaient être autre que des cloisonnés.

Toutefois la dénomination d'émail de plique, ou de plicque (4), se corrompit à la longue, et les scribes ou copistes écrivirent souvent, ainsi que nous l'avons déjà dit, émail de plite, de plistre, de plice, de pelitre et même d'applique, comme dans le récolement, fait en 1634, de l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis dressé cent ans auparavant. Cette dernière altération du mot a cependant été adoptée par un savant dont les opinions ont un grand poids

(1) Au surplus, ces émaux champlevés ne sont pas de l'époque de la confection du vase : Suger n'en parle pas; ils appartiennent au quatorzième siècle, et ont dû remplacer des pierres fines enlevées.

(2) *Inventaire de Louis de France, duc d'Anjou*, dressé vers 1360; publié par M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 2e partie. Paris, 1853.

(3) Voyez surtout les comptes d'Étienne de Lafontaine, argentier du roi Jean, de 1350 à 1355 (Arch. nation., KK, 8), où se trouve la mention de payements faits aux orfévres du roi pour pièces d'orfévrerie nouvellement fabriquées par eux. Presque toutes sont émaillées ou semées d'émaux, mais aucun de ces émaux ne reçoit la dénomination d'émail de plique. La seule mention d'émaux de ce genre est consignée dans la description d'un chapeau de bièvre pour la reine, payé à Kathelot la chapelière (fol. 136), qui ne fabriquait pas d'orfévrerie, mais avait pu conserver de ces anciens émaux cloisonnés exécutés à part, et qui se posaient sur les pièces d'orfévrerie, sur les gants et sur les vêtements, comme on l'a vu plus haut.

Consulter aussi l'*Inventaire de Charles V*, déjà cité, aux folios 6, 20, 30 à 35.

(4) On rencontre le mot écrit de ces deux manières dans les textes du quatorzième siècle.

à nos yeux. C'est à tort, selon lui, que nous avons trouvé dans l'expression d'émail de plique le terme qui servait à désigner les émaux cloisonnés: « Ce terme revient assez souvent, dit- » il, pour qu'on en saisisse parfaitement la signification, qui est celle d'applique et qui con- » vient à tous les genres d'émaux exécutés à part, sertis, enchâssés ou soudés ensuite sur la » pièce, au lieu d'être pris dans la pièce même et d'être soumis au feu avec elle (1). »

Pour combattre cette opinion, il nous suffira de rapporter d'abord certains textes où la désignation de plique, de plite, ou d'applique, est donnée à des émaux évidemment incrustés dans l'or même de la pièce; puis d'autres où cette qualification n'est pas appliquée à des émaux de basse taille ou champlevés, quoiqu'ils soient éxécutés à part, sertis ou posés sur des pièces d'orfévrerie. Nous citerons en premier lieu le calice de la sainte Chapelle du Palais qui existait déjà dans son trésor en 1340, et que nous trouvons ainsi décrit dans l'inventaire de 1480 : « Unus pulcher calix multum dives de auro... et est dictus calix esmail- » liatus esmaillio de plicqua ad extra » (2) : « Un très-riche calice d'or..., et est ledit calice émaillé d'émail de plique par dehors. » Le singulier *esmaillio de plicqua*, employé par le rédacteur de l'inventaire, ne laisse aucun doute sur le sens : le calice n'est pas enrichi de plusieurs émaux exécutés à part, sertis ou soudés dessus; l'émail de plique en recouvre entièrement la surface extérieure, c'est-à-dire que l'émail et son cloisonnage sont incrustés dans l'or même de la pièce. Nous avons déjà fait mention de la croix d'or dite du gril de saint Laurent, donnée par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Denis, et qui pesait onze marcs. L'une des faces était couverte de pierres fines, mais l'autre était entièrement d'émail. La description de l'inventaire en produit la preuve : « Le derriere de la dite croix, » en champ d'esmail daplique, est fort endommagé en plusieurs lieux. » Il n'y a pas d'émaux sertis et rapportés sur cette face de la croix; c'est le champ même tout entier qui est en émail de plique (3). Nous en dirons autant de la croix donnée par Philippe-Auguste à l'abbaye de Saint-Denis, laquelle était « esmaillée par derriere d'esmail d'applicque, à un cru- » cifix au milieu, les quatre évangélistes, etc. (4). » Elle pesait vingt-quatre marcs d'or.

Dans l'inventaire de la sainte Chapelle de 1340, on trouve : « Due pelves argentee, deau- » rate, esmaillate » (5) : « Deux bassins d'argent, dorés et émaillés. » Dans celui de 1480, ces bassins sont ainsi décrits : « Due pelves argenti deaurati, in quarum una est quidam bibe- » rulus, in fundo quarum plura sunt esmaillia de plica » (6) : « Deux bassins d'argent doré, dont un à biberon, au fond desquels sont plusieurs émaux de plique. » Tous les archéologues connaissent ces bassins, toujours par paire, qui servaient, l'un à verser l'eau sur les mains du prêtre, l'autre à la recevoir. L'un des deux était pourvu d'un petit goulot pour épancher l'eau. Ceux qui étaient d'or ou d'argent ont péri, mais il en reste un très-grand nombre en émail de Limoges; nous en avons parlé plus haut (page 50). Les émaux qui décorent le fond de ces bassins sont incrustés dans le métal et ne forment aucune saillie. Il ne pouvait en être autrement pour des vases destinés à laver les mains et à recevoir un

(1) M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 1853, p. 12.
(2) *Inventaire de la Sainte-Chapelle de* 1480, fol. 28.
(3) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 70.
(4) *Ibid.*, fol. 13.
(5) Feuille unique, ligne 36.
(6) Folio 3.

liquide. S'ils avaient été posés au fond des bassins en faisant saillie, les mains se seraient accrochées aux chatons destinés à les fixer. Cela tombe sous le sens, et l'on conçoit parfaitement que les bassins de la sainte Chapelle ne pouvaient avoir au fond que des émaux incrustés, sans aucune saillie, c'est-à-dire établis à la manière de ceux des bassins de cuivre de Limoges consacrés au même usage et que nous avons encore sous les yeux. Cependant les émaux incrustés des pelves de la sainte Chapelle sont désignés sous le nom d'émaux de plique.

Nous soutiendrons la même thèse à l'égard des calices, des coupes et des autres vases à boire dont le fond est émaillé. Les émaux ne formaient certainement aucune saillie au fond, mais ils étaient nécessairement incrustés dans le métal, en faisant corps avec la pièce même. Les émaux en saillie auraient empêché le nettoyage complet de l'intérieur du vase et permis aux liquides de laisser un dépôt dans les cavités de ces saillies, ce que l'Église n'aurait pas toléré pour la fabrication des calices. Cependant nous trouvons des émaux de plique au fond d'un assez grand nombre de vases à boire : « Couppe d'or toute esmailliée » d'esmaulx de plite, à une Annonciation Notre-Dame au fons dedans (1). — Une couppe à » couvesclê d'argent doré, garnetée dedens, et costée et plumetée par dehors, et dedens » deux esmaulx de plite, pesant deux marcs cinq onces et demie (2).— Un hanap d'or plain » à couvescle; et a, au fond du hanap, un esmail de plite..., pesant iiij marcs vij onces » et demie (3). » On remarquera que le poids de ces pièces dénote une assez forte épaisseur, ce qui donnait la faculté de creuser l'intérieur du métal dans l'étendue que devait occuper l'émail, et d'exécuter dans cette partie ainsi fouillée tous les dessins du cloisonnage d'or.

Il y a encore dans les textes du quatorzième et du quinzième siècle plusieurs mentions de pièces entièrement d'émail de plique. Par exemple, on lit dans un compte du receveur des finances du comte de Charolais, daté du 31 décembre 1457 : « Pour avoir refait la couver- » ture d'une saliere d'or d'esmail de plistre » ; et dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : « Ung gobelet d'esmail de plicque, garny d'or... pesant ii m. vii o. » v est. (4). » Il n'existe pas là d'émail éxécuté à part, serti, enchâssé ou soudé sur ces deux pièces d'orfévrerie; les pièces sont elles-mêmes tout entières d'émail de plique, c'est-à-dire d'or entièrement incrusté d'émail cloisonné. Nous pourrions multiplier les citations de ce genre; nous en ajouterons une seule, extraite de l'inventaire de Charles V : « Une » longe (longue) seincture sur ung blant tissu, ferrée d'or...; et sont la boucle et le mor- » dant (l'ardillon) d'esmaulx de plite (5). » On conçoit que des pierres ou des émaux puissent être sertis sur le corps d'une boucle; mais que l'ardillon, cette pointe de métal attachée à la boucle et qui entre dans un trou préparé *ad hoc* dans le tissu d'une ceinture, reçoive des émaux qui y seraient appliqués en formant saillie, cela est impossible. Le mordant de cette boucle était d'or incrusté sur toute sa surface d'émaux offrant des dessins dont le tracé était rendu par le procédé du cloisonnage. Il est donc évident que le

(1) *Inventaire de Charles V.* Ms. cité, fol. 48.
(2) *Inventaire royal de* 1418. Arch. nation.., KK, 39, fol. 34.
(3) De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 2ᵉ partie, *Glossaire*, p. 288, citation Z.
(4) De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. Iᵉʳ, nº 1809, et t. II, nº 2 364.
(5) *Inventaire de Charles V.* Ms. cité, fol. 243.

mot de plique ajouté à celui d'émail n'entraîne pas la signification d'un émail fait à part de la pièce qu'il décore, et appliqué, serti ou soudé sur cette pièce.

Montrons maintenant des émaux champlevés ou des émaux de basse taille sertis sur une pièce d'orfévrerie, sans qu'ils soient pour cela qualifiés d'émaux d'applique ou de plique, bien qu'ils se rencontrent dans des textes où ces dénominations sont employées.

Nous pouvons citer de nouveau le vase d'Éléonore d'Aquitaine, qui est au Louvre, et dont les émaux champlevés sont sertis et appliqués sur le col du vase, sans recevoir dans l'inventaire de Saint-Denis, non plus que dans l'histoire de Doublet, la dénomination d'émaux de plicque ou d'applique (1). L'inventaire de la sainte Chapelle de 1480 mentionne une paire de bassins qui ne figuraient pas dans celui de 1340. Ils sont ainsi décrits : « Due magne pelves argenti deaurati, in quorum una est gargoulla ad evacuendum aquam, » et in quolibet cavum est per intus unum magnum esmaillium in medio in factione Sancte » Capelle, circumdatum sex esmailliis mediocribus ad arma Francie et Burgundie, et muniuntur dicte pelves supra bordes sive extremitates ad intus in toto circuitu esmailliis » pluribus ad arma predicte Francie et Burgundie...» (2) : « Deux bassins d'argent doré, dont un a une gargouille pour épancher l'eau ; à l'intérieur de la cavité de chacun d'eux existe, au milieu, un grand émail reproduisant la sainte Chapelle, entouré de six émaux plus petits, aux armes de France et de Bourgogne ; lesdits bassins sont garnis intérieurement, tout autour, sur les bords ou extrémités, de beaucoup d'émaux aux armes susdites de France et de Bourgogne. » Dans ces bassins, postérieurs à 1340, et qui furent donnés sans doute à la sainte Chapelle par Philippe de Valois, durant son mariage avec Jeanne de Bourgogne († 1348), les émaux devaient être champlevés ou de basse taille, puisqu'on n'en faisait pas d'autres à cette époque. Ceux du fond, il est vrai, étaient sans doute incrustés dans le métal et ne faisaient aucune saillie, par la raison que nous avons émise plus haut ; mais quant aux émaux qui décoraient l'extrémité supérieure de la circonférence des bassins, il résulte positivement des termes de la description qu'ils étaient posés le long du bord : «...et » muniuntur dicte pelves supra bordes sive extremitates ad intus in toto circuitu esmailliis » pluribus...» Cependant, ces émaux ne sont pas qualifiés d'émaux de plique ou d'applique. Les saillies des pierres fines ou des émaux n'ont pas le même inconvénient sur les bords que sur le fond, et l'on trouve souvent, en effet, de ces bassins de cuivre, provenant de Limoges, dont les bords sont rehaussés d'émaux en saillie, imitant les pierres fines.

La même observation est à faire pour les émaux posés sur un calice d'or donné à la sainte Chapelle par Charles V, et qui ne figure pas dans l'inventaire de 1340. En voici la description, telle que la fournit l'inventaire de 1480 : « Unus magnus calix totus de auro » cum sua patena...et habet unum pomellum munitum tribus saphiris et tribus balicis sat » grossis et duodecim perlis orientalibus mediocribus et duodecim scutis esmalliatis ad » arma Francie ; supra pedem cujus sunt duodecim esmallia auri, quorum sex ad arma » Francie et sex ad imagines, et est dicta patena munita de uno latere per infra duodecim » esmalliis ; aliis duodecim esmalliis similibus stantibus supra pedem dicti calicis (3). »

(1) Voyez plus haut, page 98.
(2) Manuscr. cité, fol. 29.
(3) *Inventaire* déjà cité, fol. 29.

L'inventaire de la sainte Chapelle de 1573, où l'on retrouve ce calice, ne laisse aucun doute sur la nature des émaux : « Ung calice d'or, ayant la couppe plaine et ronde, et le » pied rond, garny sur le dict pied de six grans esmaulx et six petis, dont aux six grans » sont six appostres, taillez et esmaillez de basse taille, et aux six petitz esmaulx sont » les armes de France esmaillées d'azur...(1). » Les émaux étaient donc sertis sur le pommeau en compagnie de pierres fines, et posés sur le pied. *stantibus supra pedem*, et cependant ils ne sont pas dénommés émaux de plique. Dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, on trouva un calice avec cette description : « Calice et sa plattine, le tout » d'argent doré esmaillé de basse taille, champ d'azur, chapiteaux et images dessus, par » tout le dehors d'icelui et de sa plattine...; avec lequel calice a été représenté un » couvercle servant pour le dit calice, lorsqu'on le veult faire servir de ciboire, sur lequel » sont appliquez quatre grands esmaulx en fleurons, où sont représentés quatre docteurs » de l'Église... (2). » Ici les émaux sont appliqués sur le couvercle, et cependant les rédacteurs de l'inventaire ne se servent pas du terme d'émaux d'applique qu'ils ont employé dans plusieurs autres endroits, parce que les émaux de ce calice sont des émaux de basse taille, et non des cloisonnés.

Nous croyons donc avoir suffisamment démontré la seconde partie de notre proposition, et nous terminerons par une dernière remarque. On rencontre quelquefois dans les inventaires du quatorzième siècle la mention d'« esmaux de plique à jour ». Nous avons expliqué plus haut (page 52), qu'on devait comprendre par là des émaux transparents montés à jour, et nous avons cité des exemples. Cette expression de plique à jour serait un non-sens, si les vocables « émail de plique » avaient signifié émail serti, enchâssé ou soudé sur une pièce d'orfévrerie; car dans cette situation l'émail aurait beau être translucide, on ne verrait pas le jour à travers, et les rédacteurs des vieux inventaires n'auraient point dit en les décrivant : émaux par où l'on voit le jour. Le mot plique était donc là très-indépendant de la manière dont l'émail était adapté à la pièce d'orfévrerie, et il ne devait s'entendre que du procédé de fabrication, qui était identique, quant aux moyens de disposer le tracé du dessin, avec celui des émaux de plique ordinaires, c'est-à-dire des cloisonnés.

Cette dissertation touchant la valeur de la dénomination d'émail de plique nous a entraîné bien loin; mais on conçoit facilement l'intérêt qu'il y avait pour l'histoire de l'émaillerie au moyen âge d'établir nettement le vrai sens de cette qualification donnée à certains émaux. Car, maintenant qu'il nous paraît parfaitenent démontré que cette dénomination d'émail de plique (avec les variantes d'émail de plite, d'applique ou autres) appartenait, à partir du quatorzième siècle, aux émaux cloisonnés, chaque fois qu'elle se rencontrera dans les anciens textes, on saura que l'émail ainsi qualifié était exécuté par le procédé du cloisonnage. Quand cet émail sera antérieur au onzième siècle, la provenance byzantine pourra en être regardée comme certaine.

Reprenons maintenant l'historique de l'émaillerie en Occident, au point où nous l'avons laissé.

(1) *Revue archéologique*, t. V, p. 194.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*. Arch. nation., LL, n° 1327, fol. 139.

VII

De l'émaillerie incrustée en Allemagne, du onzième au quatorzième siècle.

Nous avons dit qu'on n'avait pu découvrir aucune trace de la pratique de l'émaillerie en Occident durant les époques mérovingienne et carolingienne. On a bien cherché à présenter les anneaux d'or attribués à Ethelwulf, roi d'Angleterre, et à l'évêque Alhstan comme des jalons qui devaient relier l'émaillerie primitive des barbares habitant les bords de l'Océan et signalés par Philostrate, à l'émaillerie champlevée du onzième siècle, mais on a vu plus haut que ces deux bijoux étaient plutôt niellés qu'émaillés (1). En les supposant même enrichies d'émail, ces pièces seraient trop peu importantes pour qu'on y trouvât la preuve de l'existence en Angleterre, au neuvième siècle, de la peinture en émail par incrustation. Un orfévre anglo-saxon, à la vue d'un émail byzantin, aurait pu, en effet, chercher à fondre du verre teint dans les cavités creusées au burin sur une bague, sans que cette œuvre individuelle et isolée ait conduit immédiatement à la connaissance des procédés de l'émaillerie et à leur adoption dans l'ornementation des métaux. Nous trouvons ailleurs les causes probables de la renaissance de cet art en Occident.

Le mariage d'Othon II, fils d'Othon le Grand, avec la princesse Théophanie, fille de l'empereur Romain le Jeune, en 972, avait fait pénétrer en Allemagne les productions artistiques les plus précieuses de l'empire d'Orient (2). La dot de Théophanie se composait de beaucoup d'or et de bijoux magnifiques (3). A ce moment, l'art de l'émaillerie étant parvenu au plus haut degré de perfection à Constantinople, il est présumable que les pièces d'orfévrerie émaillée ne furent pas oubliées et qu'elles se trouvèrent en grand nombre dans le trésor de la princesse grecque. Othon II mourut après huit ans de règne, laissant un fils âgé de trois ans. Théophanie, chargée de la tutelle du jeune empereur, déploya beaucoup d'habileté dans son gouvernement, et pour réveiller le goût des arts dans ses États, elle appela à sa cour des artistes grecs, qui passaient alors à juste titre pour les plus habiles en tous genres. Nous avons expliqué comment saint Bernward, précepteur d'Othon III, et depuis évêque d'Hildesheim (✝ 1022), avait aidé l'impératrice dans l'accomplissement de l'œuvre de régénération qu'elle avait entreprise (4). Non content d'avoir ouvert dans son palais des ateliers où il faisait travailler les métaux, il avait réuni de jeunes artistes qu'il menait à la cour et qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux en orfévrerie. Artiste lui-même, il se livra à la pratique de cet art, et, afin d'arriver à la perfection, il ne manqua pas d'étudier avec soin, pour en faire son profit, tout ce que pouvaient présenter de rare et de remarquable les objets envoyés en présent à l'empereur, soit de l'Orient, soit des différentes contrées

(1) Voyez page 64.
(2) Voyez notre tome Ier, page 80.
(3) BENEDICTI *Chronicon*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. VIII *Script.*, p. 718.
(4) Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, tome Ier, page 81.

de l'Europe (1). Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui nous devons ces intéressants détails sur la vie de son évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces d'orfévrerie émanées de lui, sans indiquer qu'elles fussent enrichies d'émaux. Comme le but de cet écrivain n'était pas d'en faire la description, il a pu omettre cette particularité; mais le zèle qu'il constate dans saint Bernward à étudier les procédés artistiques des nations étrangères pour en faire profiter son pays, ne peut laisser aucun doute que l'émaillerie n'ait été appréciée par lui et mise en pratique dans l'empire d'Allemagne, sous la direction du saint évêque.

Les premiers émaux d'origine allemande que nous ayons signalés ont été exécutés en effet de son temps. Les plus anciens sont ceux qui enrichissent les deux croix d'or aujourd'hui conservées dans le trésor de l'église d'Essen, et données jadis au monastère d'Essen par l'abbesse Mathilde, deuxième du nom, qui fut appelée au gouvernement de ce monastère vers 998 et mourut en 1002. Nous en avons donné la description dans notre tome Ier. (pages 386 et 388). Il faut ranger encore parmi les émaux allemands de ce temps plusieurs de ceux qui décorent une couverture de manuscrit et une boîte appartenant à la Bibliothèque royale de Munich, qui furent faites par ordre de l'empereur Henri II (1002 † 1024). En donnant plus haut la description de ces deux pièces (page 26), nous avons fait remarquer que les douze plaques qui reproduisent Jésus et les onze apôtres sur la couverture de l'évangéliaire (ms. n° 57) sont évidemment l'œuvre d'un artiste grec. Les traits du cloisonnage très-fins et très-multipliés, le ton doux des émaux, les inscriptions qui accompagnent les figures, la bénédiction donnée par Jésus et plusieurs des apôtres à la manière grecque, ne laissent aucun doute à cet égard. Dans les médaillons circulaires placés aux quatre angles, les traits d'or du cloisonnage, dont la pose présente une grande difficulté dans ce genre d'émaillerie, sont plus espacés et un peu plus épais que dans les figures de Jésus et des apôtres; les émaux surtout diffèrent par un ton éclatant et tant soit peu criard; enfin ces médaillons sont entourés d'inscriptions latines. Comme elles sont disposées sur un listel d'or qui borde les émaux, il se pourrait faire qu'elles eussent été gravées en Allemagne autour d'émaux grecs, aussi n'entrent-elles pour rien dans nos considérations sur l'origine de ces émaux; mais c'est dans les différences que nous venons d'indiquer que se révèlent, à notre avis, la main du maître dans les émaux qui représentent le Christ et les apôtres, et celle de l'élève dans les émaux des médaillons. Dans la riche boîte qui renferme un évangéliaire du onzième siècle (ms. n° 54), la diversité des deux sortes d'émaux est beaucoup plus sensible. Au centre du plat supérieur de cette couverture, se trouve la figure du Christ, exécutée au repoussé sur une feuille d'or; il est assis, bénit de la main droite à la manière latine, et tient de la gauche le livre des Evangiles. Rien de byzantin dans cette figure, qui appartient bien certainement à l'art allemand. Le livre et le nimbe du Christ sont cependant rendus en émail cloisonné sur le fond même de la feuille d'or. La bordure du tableau, chargée de pierres fines, contient au centre, à droite et à gauche du Christ, deux médaillons circulaires en émail : dans l'un, on voit Jésus bénissant à la manière latine; dans l'autre, la Vierge, avec cette

(1) « Quicquam rarum vel eximium reperiret, incultum transire non sineret. » (Tangmarus, *Vita S. Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rerum Brunsv.* Hanovræ, 1707, p. 444.)

inscription en caractères romains : AVE, MARIA, GRATIA PLENA. Le travail de ces émaux est beaucoup moins fin que celui des émaux grecs. Bien que le dessus de la boîte ait reçu une décoration complète par cette bordure, on a appliqué sur le champ du fond d'or, comme pour établir une comparaison à l'appui de notre opinion, quelques petits émaux carrés reproduisant des animaux, dont l'exécution très-délicate ne peut appartenir qu'aux artistes byzantins.

Les textes nous viennent aussi en aide pour démontrer que l'émaillerie était pratiquée en Allemagne sous Henri II. Si le saint empereur avait été obligé de tirer de Constantinople l'orfévrerie émaillée que renfermait son trésor, il en aurait été moins libéral, et nous le voyons non-seulement donner des pièces enrichies d'émaux aux églises de son empire, mais encore en porter en Italie, où l'on n'en fabriquait pas à cette époque. En 1015, Dithmar (ou Thietmar), évêque de Mersebourg, ayant reconstruit son église, Henri lui fit présent des vases sacrés, des livres et des ornements nécessaires au service du culte, parmi lesquels figurait un évangéliaire dont la couverture, à l'instar de celles qui existent encore à Munich, était revêtue d'or, de pierres précieuses et d'émail, *electro decoratum*. M. de Lasteyrie, dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail*, a trouvé que nous avions eu tort de traduire ici *electrum* par émail; il ne veut voir que de l'électre métallique dans l'ornementation du calice donné par l'empereur Henri II à l'évêque de Mersebourg. Il nous suffira de citer en entier le passage de l'auteur de la *Vie de Dithmar* pour montrer que M. Lasteyrie a tort : « L'empereur nous donna, dit le chroniqueur, une grande quantité » d'objets à l'usage du culte, à savoir : trois évangéliaires : le premier, d'or, est orné d'un » bas-relief d'ivoire, et c'est le moins beau ; le second, d'or, varié dans son ornementation » par des pierres fines et un bas-relief d'ivoire, a plus de valeur ; le troisième, qui est le plus » précieux, est décoré avec art d'or, d'émail, de très-belles gemmes (1). » M. de Lasteyrie veut qu'on traduise ainsi : « Le troisième était d'or, d'électre métallique, et orné de pierres précieuses (2). » La construction grammaticale s'oppose à cette interprétation et le bon sens la repousse. Il résulterait en effet, en l'adoptant, que le plus précieux des trois évangéliaires, au dire du chroniqueur, serait précisément celui qui serait fait en partie d'un métal inférieur à l'or, tandis que les deux autres, qui avaient moins de valeur, étaient entièrement d'or pur. Le texte ne dit pas d'ailleurs que le troisième évangéliaire était fait d'or, d'électre, et orné de pierres fines, mais qu'il était décoré avec de l'or, de l'électre et des pierres ; or, il aurait été ridicule de réunir l'or à l'électre métallique dans l'ornementation, non pas à cause de la différence de valeur entre les deux métaux, car on comprend très-bien qu'on réunisse l'argent et même le fer à l'or, comme dans la damasquinure, mais à cause de la similitude de leur couleur. L'élégance de l'ornementation résulte en effet du contraste et de l'opposition des couleurs. Ne sait-on pas au surplus par Théophile ce qu'on entendait, au onzième siècle, en Allemagne, par *electrum* ? Le texte de cet auteur sur la fabrication des émaux

(1) « Dedit hic imperator nobis plurima divino officio convenientia, scilicet, tria plenaria : unum de auro, eburnea » tabula ornatum, quod minimum est ; secundum auro, gemmis et eburnea tabula variatum, quod pretiosius est; tertium » auro, electro et pretiosissimis gemmis artificiose decoratum, quod optimum est. » (*Vita Ditmari, ex cod. ms. cujusdam chronici antistitum Merseburgensium*, ap. LEIBNITZ, *Script. rerum Brunsv.*, p. 427.)

(2) *L'electrum des anciens*, p. 61.

peut-il laisser le moindre doute sur l'interprétation de ce mot par émail (1). N'avons-nous pas aussi des monuments à l'appui de cette interprétation? Nous avons déjà signalé une couverture d'évangéliaire faite pour l'empereur Henri II, qui est conservée dans la Bibliothèque de Munich et que reproduit la planche XL de notre album (2). Eh bien, on y trouve réunis tous les genres de décoration indiqués par le chroniqueur de la vie de l'évêque Dithmar. Au centre est un bas-relief d'ivoire, et la bordure d'or est décorée de pierres fines et d'émaux, *auro electro et pretiosissimis gemmis artificiose decoratum.* L'évangéliaire de Munich est la meilleure traduction que nous puissions donner du texte descriptif des évangéliaires dont Henri II fit présent à l'église de Mersebourg.

Continuons la citation des textes. En 1022, après avoir arrêté les envahissements des Grecs dans l'Italie méridionale, l'empereur Henri vint passer plusieurs jours avec le pape Benoît VIII à l'abbaye du Mont-Cassin, et comme il avait une profonde vénération pour saint Benoît, auquel il attribuait sa guérison d'une maladie douloureuse, il déposa en partant de riches dons sur l'autel dédié au saint protecteur. Au nombre de ces objets, dont Léon d'Ostie a donné l'énumération dans son Histoire du Mont-Cassin, était un calice d'or enrichi de pierres fines, de perles et de très-beaux émaux (3), *gemmis et margaritis ac smaltis optimis adornatum.* M. de Lasteyrie veut bien ici reconnaître que des émaux entraient dans l'ornementation du calice offert par Henri II à l'église du Mont-Cassin, mais du texte de Léon d'Ostie il en tire cette conséquence que si *smaltum* était le véritable mot pour désigner l'émail, *electrum* devait signifier autre chose : cette objection est sans valeur. Il faut faire attention, en effet, que notre première citation émane d'un chroniqueur allemand, tandis que la seconde est d'un auteur italien. Les Allemands, qui avaient appris l'art de l'émaillerie des artistes grecs attirés par l'impératrice Théophanie à la fin du dixième siècle, avaient conservé aux émaux le nom grec d'*electrum*; tandis qu'en Italie, où les émaux avaient pénétré dès la fin du huitième siècle sous Adrien Ier, le mot de *smaltum*, qu'on rencontre pour la première fois dans la Vie de Léon IV, écrite par Anastase, avait prévalu. Léon, cardinal romain et évêque d'Ostie, se servait du mot employé dès le neuvième siècle en Italie; le prêtre de l'église de Mersebourg qui a écrit la vie de son évêque, usait du mot grec en usage en Allemagne et consacré par Théophile. Toujours est-il que la description de l'ornementation du calice offert par l'empereur au Mont-Cassin, et celle de l'évangéliaire qu'il avait donné à l'église de Mersebourg, sont identiques; les éléments qui constituaient cette ornementation dans les deux pièces étaient donc évidemment les mêmes.

Une fois que les procédés de la peinture en émail incrusté eurent été connus et mis en pratique en Allemagne, ce mode si splendide de décoration dut être fréquemment appliqué à l'orfévrerie. Nous retrouvons encore au onzième siècle, dans le célèbre monastère de Saint-Gall, un grand calice d'émail, d'un travail admirable, *calicem ex electri miro opere fabrefactum* (4). Cette citation est empruntée à l'énumération des vases sacrés que les moines de Saint-Gall furent obligés, en 1076, de sacrifier aux exigences de Berthold de

(1) Voyez notre traduction et le commentaire dont nous l'avons accompagnée, page 4 et suivantes.

(2) Voyez tome Ier, pages 47 et 384, et plus haut, page 114.

(3) *Chron. monast. Casinensis,* p. 250.

(4) *Casuum Sancti Galli continuatio II^a^*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist*, t. II, p. 157.

Zaringen. M. de Lasteyrie repousse encore ici notre traduction par émail, et ne voit là qu'un calice fait d'électre métallique : « Le mot *fabrefacere* ne peut, dit-il, s'appliquer qu'à un » métal, ce qui détermine clairement ici le sens du mot *electrum* (1). » Nous ne voyons pas d'abord pourquoi *fabrefacere* ne pourrait s'appliquer qu'à un ouvrage métallique. Si nous ouvrons le Dictionnaire de M. Quicherat, nous lisons : « FABREFACIO, construire avec art. — » Au passif : FABREFIO, être fait avec art. — FABREFACTUS (Tite-Live), artistement travaillé. » Ainsi le mot *fabrefactum* ne peut présenter aucun argument en faveur de l'électre métallique. Mais il importe peu, car nous admettons avec M. de Lasteyrie qu'il s'agit là de métal, et nous voyons dans le vase de Saint-Gall un calice d'or ou d'argent (le chroniqueur a oublié de le dire), dont l'âme de métal était entièrement revêtue d'émail. La mention de plusieurs vases de ce genre existe dans l'inventaire du saint-siége fait en 1295 (2).

Enfin terminons par une citation où il n'est pas possible de méconnaître au mot *electrum* la signification d'émail. Gaudry, évêque d'Auxerre († 933), avait donné à son église deux croix de travail grec, et le chroniqueur qui écrivit la vie de cet évêque, au onzième siècle, les décrit ainsi : « Duas parvas cruces ex auro optimo, quarum una cum electro fabricata » relucet (3) » : « Deux petites croix d'or très-pur, dont une brille, étant fabriquée avec de l'émail. » Ainsi les deux croix sont avant tout d'or très-pur, mais il y en a une qui a plus d'éclat que l'autre, parce qu'elle est émaillée. Il est impossible d'admettre là l'électre métallique. Quel éclat ce métal, qui était plus pâle que l'or, aurait-il pu ajouter au lustre de l'or pur, *auro optimo*, dont les croix étaient faites ? Il faut donc admettre pour constant que dès le commencement du onzième siècle, en Allemagne comme en France, on se servait du mot grec *electrum* pour désigner les émaux : cette dénomination suffirait à elle seule pour démontrer quels étaient les importateurs de l'art de l'émaillerie en Occident.

Les pièces d'orfévrerie que nous venons de signaler n'offrent que des émaux cloisonnés, et les textes que nous avons cités paraissent également ne mentionner que des émaux de ce genre. Nous n'entendons pas confondre ces émaux avec les champlevés, ni tirer de l'exécution des premiers en Allemagne, dès la fin du dixième siècle, la preuve que les seconds s'y faisaient également. Nous avons seulement voulu constater que l'art de l'émaillerie était connu des orfévres allemands dès les premières années du onzième siècle, mais nous allons examiner particulièrement à quelle époque les champlevés ont pu être exécutés en Allemagne. Nous rechercherons d'abord les causes qui ont amené le changement de système dans l'exécution des émaux ; puis, suivant notre méthode habituelle, après avoir désigné les monuments, nous ferons connaître les textes qui permettent de résoudre la question.

Les émaux cloisonnés sur or, exigeaient des plaques de métal assez épaisses, ce qui limitait leur emploi à un petit nombre de vases, soit pour le service des riches églises, soit pour l'usage des grands seigneurs. Un autre obstacle encore, c'était, pour des mains peu exercées à ce genre de travail, la difficulté de rendre les sujets par des bandelettes de métal contournées au gré du dessin. Ces motifs engagèrent sans doute les orfévres allemands à se servir

(1) *L'electrum était-il de l'émail ?* p. 62.

(2) « Unam cupam de auro exmaltatam per totum exterius ; — unum calicem de auro cum patena esmaltata per totum. » Ms. Biblioth. nation., n° 5180, fol. 4 et 51.

(3) *Historia episc. Autissiod.*, ap. LABBE, *Nova Bibl.*, t. I, p. 422.

du cuivre au lieu d'employer uniquement l'or ou l'argent, comme le faisaient ordinairement les Grecs. Le peu de valeur de ce métal permettant de donner plus d'épaisseur aux traits, on imagina de creuser la plaque dans toutes les parties qui devaient recevoir l'émail, en épargnant le tracé du dessin, de manière qu'il ne cessât pas de faire corps avec le fond, et qu'il n'éprouvât aucun dérangement lors de la fusion des émaux. On convertit, en un mot, les émaux cloisonnés des Grecs en émaux champlevés.

La pièce émaillée de cette façon que l'on peut regarder comme la plus ancienne est le reliquaire en forme de coffret qui appartient à l'église de Siegburg, et dont nous avons donné plus haut la description (page 39). Feu le R. P. Arthur Martin y trouvait, comme nous l'avons dit, de curieuses analogies avec les peintures d'un manuscrit appartenant à l'art saxon, et il est certain que l'incorrection du dessin des nombreux sujets reproduits sur le couvercle et le style qui leur est propre dénotent une œuvre allemande de la fin du dixième siècle ou des premières années du onzième.

On peut regarder comme de cette époque et comme appartenant à la même école : 1° un coffret reliquaire qui, après avoir fait partie de la collection Debruge, et ensuite de celle du prince Soltykoff (1), est aujourd'hui en Angleterre ; 2° un petit autel portatif, conservé dans la Kunstkammer, à Berlin (n° 30) : les figures gravées sur le métal se détachent sur un fond d'émail grenu qui témoigne chez l'émailleur de connaissances encore peu profondes de son art. A côté de ces deux pièces empreintes de la rudesse des œuvres purement allemandes de la fin du dixième siècle et des premières années du onzième, nous devons ajouter l'autel portatif que nous avons fait reproduire dans la planche CVIII de notre album, et dont nous avons donné la description (page 39). D'après les traditions conservées dans l'église de Bamberg, on le regarde là comme un don de l'empereur Henri II. Cette tradition, transmise d'âge en âge, est d'autant plus respectable qu'il existe encore plusieurs objets qui proviennent authentiquement des dons faits par ce prince à cette église. Néanmoins la correction du dessin des figures et la finesse de l'exécution ont engagé plusieurs archéologues à considérer l'autel de Bamberg comme un monument du commencement du douzième siècle. Nous avions jusqu'à un certain point partagé cette opinion dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (2) ; mais l'étude plus approfondie que nous avons faite, depuis la publication de cet ouvrage, des œuvres allemandes du moyen âge, nous engage à la modifier. Nous avons pu établir, en effet, en traitant de la sculpture et de la peinture, qu'au commen cement du onzième siècle il existait en Allemagne deux écoles artistiques dont les productions étaient très-différentes : l'une, dirigée par les Grecs, avait conservé de bonnes traditions et se faisait remarquer par la sagesse et le calme des compositions et la correction du dessin ; l'autre, tout en voulant demeurer originale, ne produisait, malgré ses efforts pour sortir de la routine, que des œuvres d'un dessin incorrect, dont l'exécution accuse la rudesse et se ressent encore de la décadence de l'art. Le double courant qui se fit sentir dans la sculpture et dans la peinture dut naturellement réagir sur les arts industriels ; c'est

(1) N° 662 de la *Description de la collection Debruge-Duménil*. Paris, 1847. — N° 133 du *Catalogue de la collection Soltykoff*. Paris, 1861. — A la vente de cette dernière collection, ce coffret a été adjugé moyennant 8085 francs à M. Altinborough. Nous en avons donné la description dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, p. 52.

(2) Paris, 1856, p. 164.

ainsi qu'on doit rencontrer dans l'émaillerie des œuvres très-disparates, bien que de la même époque. L'autel de Bamberg appartient évidemment à l'école grecque. Les figures d'anges en buste et les séraphins, dont le corps est entièrement couvert par des ailes et dont les pieds reposent sur une roue, sont empruntés à l'iconographie théologique des Grecs; les légers ornements qui séparent les figures d'anges se retrouvent dans les illustrations des manuscrits grecs du dixième et du onzième siècle. On ne saurait donc méconnaître dans le dessin des figures du couvercle la main d'un artiste byzantin ou tout au moins d'un élève direct des Grecs. Ainsi s'expliquent la correction du dessin et la finesse de l'exécution des figures gravées qui ornent le corps de l'autel. Ce petit monument doit être placé, avec les bas-reliefs d'or de la couverture de l'évangéliaire de Saint-Emmeran, avec le bas-relief d'ivoire de Metz, avec la couverture du livre des Évangiles de Gotha et les miniatures qui s'y trouvent, et encore avec les miniatures du manuscrit donné par Charles V à la sainte Chapelle (1), parmi les ouvrages exécutés à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième par cette école que dirigeaient les Grecs en Allemagne. Aucun artiste allemand, dans la seconde moitié du onzième siècle ni surtout au douzième, n'aurait exécuté le couvercle de l'autel portatif dans le style purement grec qui s'y fait voir. L'art allemand, tout en se ressentant encore de l'influence byzantine, avait alors une tendance évidente à produire des œuvres originales et à s'éloigner des types byzantins; et, bien qu'on trouve dans les œuvres d'émaillerie des traces de cette influence jusque vers le milieu du douzième siècle, il y a toujours cependant, à côté de ces réminiscences byzantines, dans les œuvres postérieures à la moitié du onzième siècle, un cachet tout particulier à l'art allemand qu'on ne retrouve pas dans l'autel de Bamberg. Nous croyons donc que cette jolie pièce d'émaillerie, précisément à cause de la perfection de son exécution, doit être reportée à l'époque de Henri II que la tradition lui attribue.

A côté de ce monument d'émaillerie dont la date peut être contestée, n'en a-t-on pas un autre dont l'âge et l'origine sont établis par l'inscription qui s'y trouve gravée? Nous voulons parler de l'ambon donné à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle par l'empereur Henri II (2). Le fond tout entier est revêtu de plaques d'argent ou de cuivre doré couvertes de rinceaux d'émail, exécutés par le procédé du champlevé. Ces rinceaux, d'une exécution délicate, appartiennent encore à l'école artistique dirigée par les Grecs au commencement du onzième siècle. Voilà donc des émaux dont l'exécution, durant le premier quart du onzième siècle, est authentiquement constatée. Nous pouvons signaler encore un monument d'émaillerie champlevée qui porte sa date, c'est la croix conservée dans le trésor du roi de Hanovre, dont le champ d'or offre des émaux champlevés à côté d'émaux cloisonnés: l'inscription qui s'y trouve porte qu'elle fut donnée par le margrave Eibertus, qui mourut en 1068 (3).

On trouve déjà dans les monuments que nous venons de signaler la preuve que l'émaillerie champlevée était pratiquée en Allemagne tout au moins dans le premier quart du onzième siècle. Mais « l'Allemagne, a-t-on dit, n'a pas, chose bizarre, un seul texte à citer

(1) Voyez tome Ier, page 80, et tome II, page 215 et suiv.
(2) Nous en avons donné plus haut la description, page 40.
(3) MM. de Quart et de Verneilh, *les Émaux d'Allemagne et les émaux limousins;* Paris, 1860, p. 11.

» qui prouve la fabrication des émaux à cette époque (1). » Nous allons en produire un. Nous avons déjà parlé du bienheureux Richard, qui fut élu en 1004 abbé du célèbre monastère de Saint Viton de Verdun, et qui mourut en 1046 (2). Hugon, moine de cette abbaye, a donné, dans la chronique qu'il a écrite vers la fin du onzième siècle, le détail des nombreuses pièces d'orfévrerie dont l'abbé Richard avait doté l'église de son monastère. Parmi ces pièces, la châsse de saint Viton, qui s'élevait au-dessus de l'autel, était ornée de colonnes émaillées par le procédé du champlevé : « Dans une châsse élevée et apparente, » dit le chroniqueur, repose saint Viton, le front orné d'or le plus pur et de pierres pré- » cieuses, comme celles qui forment la bordure de Dieu en majesté » (dont la figure se trouvait sans doute reproduite sur le devant de la châsse), « ayant à sa droite l'image de saint » Pierre et à sa gauche celle de saint Viton, toutes deux d'or exécutées en relief par un tra- » vail de burin, *opere factas cœlatorio*, et entourées de colonnes à base d'argent, faites en » très-bel émail par un travail de ciselure et de fusion (3). » Le moine Hugon n'est pas comme Théophile un artiste qui se charge d'enseigner les procédés des différents arts, c'est un historien ; il n'entre pas dans des détails étrangers à son sujet, mais il fait suffisamment comprendre que les colonnes ont été émaillées par la double action de la ciselure et de la fusion. Il n'y a pas là, comme dans les émaux cloisonnés, de minces bandelettes de métal rapportées sur le fond pour tracer le dessin des ornements; ce dessin est obtenu en creux par le ciselet, et la fusion fait adhérer l'émail au métal, *columnœ ex electro arte fusili et anaglifo productœ*. Au surplus, des monuments de ce genre subsistent encore en grand nombre. La plupart des grandes châsses de l'école d'émaillerie rhénane ont des colonnes rondes couvertes d'ornements en émail incrusté ; on peut voir, par celles qui décorent la châsse de Charlemagne que reproduit la planche XLVII de notre album, de quelle façon l'émail y était employé. Le musée de Berlin en possède plusieurs (nos 538 à 544) détachées de très-grandes châsses, et qui sont enrichies d'ornements d'un style délicieux en émail champlevé.

Voilà les documents écrits et les monuments qui, à notre connaissance, peuvent servir à déterminer l'époque de l'introduction de la pratique de l'émaillerie en Allemagne ; rien ne tend à lui assigner une date antérieure au mariage de Théophanie avec Othon II. On peut donc regarder comme certain que l'Allemagne en est redevable aux artistes grecs qui accompagnèrent cette princesse ou à ceux qu'elle appela ensuite auprès d'elle.

Il est probable que, dans l'origine, les orfévres allemands suivirent uniquement les errements de ceux-ci, et qu'ils ne fabriquèrent d'abord que des émaux cloisonnés sur or et sur argent, tels que la croix d'Essen, qui porte le nom de l'abbesse Mathilde, deuxième du nom. Ce n'est que plus tard, dans le but d'aller plus vite en besogne et de fournir pour un prix modique des objets d'une plus grande solidité, qu'on aura remis en pratique l'ancien procédé celtique du champlevé.

Le monument de l'émaillerie champlevée déjà signalé comme le plus ancien, le coffret

(1) M. de Lasteyrie, *Des origines de l'émaillerie limousine*, p 8, mémoire publié dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XII.

(2) Voyez tome Ier, pages 192 et 382.

(3) « Quas ambiant columnæ ex electro purissimo cum basibus argenteis arte fusili et anaglifo productæ. » Hugoni *Chronicon*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. X, p. 374.

de Siegburg, peut remonter au temps d'Othon III; mais ceux qui prendraient date après ce coffret ne sont que du commencement du onzième siècle: il est donc permis, sans crainte d'une trop grave erreur, de fixer aux dernières années du dixième siècle, ou plutôt aux premières années du onzième, la mise en pratique de l'émaillerie champlevée chez les Allemands.

On possède, à partir du règne de Henri II, une suite de beaux monuments d'émaillerie champlevée qui nous conduisent jusqu'au treizième siècle. On doit placer en première ligne la crosse de Ragenfroid, évêque de Chartres († 960), exécutée par le moine Willelmus. Il est généralement reconnu aujourd'hui que l'exécution de cette crosse ne peut remonter qu'à la seconde moitié du onzième siècle (1), ce qui n'ôterait rien à son caractère d'authenticité comme ayant été retirée du tombeau de cet évêque, puisqu'elle a pu y être placée postérieurement à sa mort, lors de l'ouverture qui en aura été faite et pour remplacer la véritable crosse qu'on aura désiré conserver comme une sorte de relique. M. de Lasteyrie, qui voudrait considérer la crosse de Ragenfroid comme appartenant à Limoges et lui conserver la date du milieu du dixième siècle, nous demande « s'il ne serait pas bien extraor- » dinaire que, en ouvrant la tombe de Ragenfroid un ou deux siècles seulement après sa » mort, on se fût amusé alors à en retirer sa crosse pour lui en substituer une autre pour le » moins aussi riche (2)? » Nous répondrons qu'il n'y a rien là d'extraordinaire, que cela s'est fait fréquemment, et nous en citerons un exemple emprunté précisément à l'Allemagne et aux premières années du onzième siècle. C'est la chronique d'Hugon qui nous le fournit. Le bienheureux Richard, abbé de Saint-Viton de Verdun, ayant reconstruit son église, il fut nécessaire de déplacer les tombes de plusieurs évêques qui y avaient été anciennement inhumés. « Le corps de maître Bérenger, évêque et moine, dit le chroniqueur, fut » trouvé à l'entrée du chœur, au-dessous du monastère, dans un bon état de conservation, » sauf un pied qui avait été brûlé durant sa vie. On dépouilla son corps de sa robe et de ses » sandales, qui furent portées dans le trésor de l'église avec les reliques. Son saint corps, » revêtu honorablement d'une nouvelle robe et de sandales, fut transporté du côté de la » clôture du cœur et placé (3)... » Il en aura été de la crosse de l'évêque de Chartres comme de la robe de moine et des sandales de Bérenger, évêque de Verdun, et l'on comprend que cette crosse a pu n'être placée dans le tombeau de Ragenfroid que dans la seconde moitié du onzième siècle, lors d'une translation de ses restes mortels d'un lieu dans un autre. Après cette crosse, nous avons cité comme de très-belles pièces émaillées (page 41 et suivantes) les reliquaires provenant de l'église de Maestricht, qui sont du commencement du douzième siècle; l'autel domestique du trésor de Hanovre, signé par son auteur, Eilbertus de Cologne; la superbe châsse de saint Éribert, à Deutz, de 1147; le temple reliquaire du musée Kensington, qui doit être à peu près de la même époque; les châsses de saint Maur et de saint Albin, à Cologne; celle de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle; le reliquaire du Louvre, la châsse des trois Rois mages, et le retable de Klosterneuburg, signé de Nicolas de Verdun, qui appartiennent au dernier tiers du douzième siècle.

1) Voyez plus haut, page 40.
2) *Des origines de l'émaillerie limousine*, p. 7.
HUGONIS *Chronicon*, lib. II, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. VIII *Script.*, p. 373.

C'est bien certainement dans les provinces de l'ancien royaume de Lotharingie que l'art de l'émaillerie a pris naissance. L'impératrice Théophanie avait fixé en dernier lieu sa résidence à Cologne, où elle mourut en 990. Les artistes grecs, ses compatriotes, avaient dû l'y suivre et s'y établir. Cette circonstance, jointe à l'inscription gravée sur l'autel portatif du trésor de Hanovre, qui désigne Cologne comme la ville natale ou de résidence de l'émailleur Eilbertus, avait autorisé l'opinion qui regardait cette ville comme le lieu où l'art de l'émaillerie avait pris naissance et comme le centre de la fabrication des émaux rhénans. Mais on a vu, par le document que nous avons emprunté à la chronique d'Hugon, que dès les premières années du onzième siècle l'abbé Richard, du monastère de Saint-Viton de Verdun, y faisait exécuter des colonnes en émail champlevé. La pratique de l'émaillerie se perpétua à Verdun. L'émailleur Nicolas, de cette ville, s'était acquis une telle réputation au douzième siècle, qu'il fut appelé dans la riche abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne, pour exécuter un grand parement d'autel qui ne fut terminé qu'en 1181. Nous en avons donné plus haut la description (page 44). Si donc Cologne peut être regardée comme le berceau de l'émaillerie cloisonnée en Allemagne, Verdun ne doit-il pas s'enorgueillir d'avoir vu renaître cette émaillerie champlevée que pratiquaient six siècles auparavant des peuples d'origine celtique qui habitaient les bords de l'Océan? Verdun est aujourd'hui une ville française; mais au onzième siècle elle appartenait à la Lorraine mosellane ou supérieure, de même que Cologne à la Lorraine ripuaire ou inférieure. Les deux Lorraines avaient été réunies à la couronne de Germanie en 900 et restaient soumises au onzième siècle à la suzeraineté de l'Empire (1).

Nicolas de Verdun n'est pas le seul émailleur qui ait été appelé hors de son pays pour y exécuter de grands travaux d'émaillerie. Antérieurement à lui et dès le commencement du douzième siècle, les émailleurs rhénans s'étaient acquis une grande réputation, et allaient exercer leur art à l'étranger. En effet, l'abbé Suger en appela un certain nombre à l'abbaye de Saint-Denis, vers 1144, pour y exécuter divers travaux et notamment une grande colonne revêtue de tableaux d'émail où se trouvaient reproduites plusieurs histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous avons déjà rappelé ce fait important en traitant de l'orfévrerie, et nous avons essayé de faire la restitution de cette colonne (2), qui était destinée à porter un crucifix d'or.

Le style et les procédés d'exécution qui sont propres aux orfévres émailleurs allemands, jusque vers le milieu du douzième siècle, dénotent souvent encore que les Grecs ont été leurs maîtres. Ainsi, dans le travail d'Eilbertus de Cologne, on reconnaît un artiste qui s'inspire des types byzantins. Bien que ses figures n'aient pas les formes sveltes que leur aurait données un artiste grec, et que les têtes soient trop fortes, on voit qu'il a pris des dessins byzantins pour modèles. La manière d'asseoir les personnages et de draper les vêtements, ainsi qu'une foule de détails, se retrouve dans les miniatures des manuscrits grecs du neuvième, du dixième et du onzième siècle. Eilbertus a copié jusqu'à la bénédiction grecque, deux fois répétée dans ce travail essentiellement allemand (3). On trouve aussi

(1) M. Duruy, *Géographie historique du moyen âge.*

(2) Voyez tome Ier, pages 413, 414 et 438.

(3) M. Vogell (*Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit*, herausgegeben zu Hanover) a donné trois planches de l'autel portatif d'Eilbertus.

dans cet ouvrage, comme dans les reliquaires de Maestricht, qui sont de différentes époques du douzième siècle, quelques détails d'ornementation rendus encore par le procédé du cloisonnage des Byzantins (1). Mais en général, après la première moitié du douzième siècle, les orfévres émailleurs allemands cessent d'imiter les productions byzantines, et adoptent un style qui leur est propre. Les monuments émaillés qui sont postérieurs à cette époque et que nous avons cités en fournissent la preuve.

Dès l'origine de l'émaillerie champlevée en Allemagne, les émailleurs rhénans gravèrent les figures sur le métal lorsqu'elles étaient très-petites ; mais pour peu qu'elles eussent une certaine étendue, les plus habiles d'entre eux ne manquèrent pas de conserver l'usage qu'ils tenaient des Grecs et de les émailler entièrement, sauf les carnations. Les grands médaillons qui décorent le toit de la châsse de saint Éribert sont ainsi traités, et les quatorze figures de prophètes, de vingt centimètres de hauteur, qui couvrent les pilastres du corps de cette châsse, sont entièrement en émail. Dans la châsse de saint Maur, les figures d'anges et de séraphins d'une dimension, semblable qui occupent les angles du monument, sont exécutées de même. A la fin du douzième siècle on voulut procéder d'une manière plus expéditive, et l'on commença à graver les figures sur le fond de métal, même lorsqu'elles étaient grandes ; les émailleurs allemands ne manquaient jamais dans ce cas de nieller d'émail les intailles souvent assez larges et assez profondes de la gravure. C'est ainsi qu'a été exécuté le parement d'autel de Klosterneuburg par Nicolas de Verdun. Cet orfévre émailleur, après avoir terminé ce parement, fut appelé à Tournay pour y faire une grande châsse destinée à la cathédrale (2). Pour suffire à tant de travaux, il fallait aller vite en besogne, et ce sera peut-être lui qui aura imaginé de rendre les grandes figures des tableaux émaillés par une simple gravure niellée d'émail au lieu de champlever la plaque pour y introduire des émaux qui devaient reproduire les vêtements et même souvent les carnations. L'artiste a pu par là faire valoir son talent dans le dessin et profiter de sa facilité à manier le burin pour produire rapidement une grande quantité de tableaux, mais l'art de l'émaillerie eut beaucoup à y perdre lorsqu'on substitua une gravure à une peinture dans le rendu des figures.

Dans les parties purement ornementales l'émail, au contraire, continua à être largement employé par les émailleurs rhénans, qui ont produit sous ce rapport des motifs délicieux jusqu'à l'abandon de l'art de l'émaillerie par incrustation. Les monuments que nous avons signalés et notre planche LXIV en offrent quelques spécimens.

L'art de l'émaillerie, grâce à l'excellente direction qui lui avait été imprimée, prit un brillant essor en Allemagne ; les orfévres rhénans continuèrent à produire simultanément des émaux cloisonnés et des émaux en taille d'épargne, jusqu'au moment où l'introduction de l'émaillerie translucide sur ciselure en relief, inventée par les Italiens à la fin du treizième siècle, eut fait abandonner dans l'orfévrerie les deux sortes d'émaux incrustés.

Voyons maintenant quelles furent les destinées de l'émaillerie par incrustation en France et en Angleterre.

(1) Voyez plus haut, page 41, et notre planche LXIV, n° 5.
(2) *Annales archéologiques*, t. XXII, p. 599.

VIII

De l'émaillerie incrustée appliquée à l'orfèvrerie en France et en Angleterre.

Nous possédons sur l'orfèvrerie, en France, au onzième siècle et pendant les deux premiers tiers du douzième, des documents encore plus nombreux que ceux que nous avons obtenus relativement aux productions de cet art durant les siècles précédents, et cependant nous n'avons pu y découvrir le moindre indice de la pratique de l'émaillerie durant cette longue suite d'années. On pourra être convaincu, en lisant l'historique que nous avons donné de l'orfèvrerie, que si l'émaillerie avait été usitée alors, nous en aurions trouvé la trace (1). Pour le moment, nous nous bornerons à rappeler quelques documents fort concluants du commencement, du milieu et de la fin de cette période.

Le roi Robert, qui régna de 996 à 1031, fut un digne émule de l'empereur Henri. L'historien Raoul Glaber (2) et le moine Helgaud, biographe de ce prince (3), tous deux ses contemporains, sont souvent entrés dans des détails assez minutieux sur l'orfèvrerie dont il dota les diverses églises édifiées par lui, et sur le riche mobilier qu'il possédait. Helgaud a donné le catalogue des objets dont sa chapelle se composait : l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres fines, y figurent ; mais il n'y est nullement question des émaux. Le chroniqueur aurait-il passé sous silence cette splendide ornementation de l'orfèvrerie, lorsqu'il va jusqu'à parler d'un onyx qui décorait un autel d'or?

Vers la fin du onzième siècle, Jean de Garlande a publié un Dictionnaire des arts et métiers (4). Ce lexicographe cite les orfèvres, *aurifabri*, et les fabricants de vases, *scypharii*; il indique les ouvrages qui sortaient de la main de ces divers artisans en orfèvrerie ; mais dans ce catalogue des productions artistiques et industrielles de son époque, il ne fait aucune mention ni des émaux ni des émailleurs.

Nous avons un document non moins décisif à relater pour la fin de la période dont nous nous occupons. Le règne de Louis le Gros (1108†1137) fut à peu près de la même durée, au commencement du douzième siècle, que celui de Robert, au commencement du onzième. Ce prince affectionnait particulièrement l'abbaye de Saint-Denis, où il avait été élevé. Quelques instants avant sa mort, il envoya sa précieuse chapelle au trésor de cette abbaye. L'abbé Suger, dans la vie qu'il a écrite de ce pieux monarque (5), énumère les principales pièces qui en faisaient partie : le livre des Évangiles, le calice, l'encensoir, les candélabres, tout cela d'or et d'un poids considérable, resplendissait de l'éclat des pierres fines ; quant aux émaux, il n'en est dit mot.

Nous voici donc arrivés à l'époque de Suger, ministre de Louis le Gros et de Louis VII, qui gouverna l'abbaye de Saint-Denis depuis l'année 1122 jusqu'à sa mort, qui arriva

(1) Voyez tome Ier, page 389.
(2) Apud Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 1, et ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t VII *Script.*, p. 48.
(3) Idem, *ibid.*, p. 59.
(4) Publié par M. Giraut. Paris, 1837, p. 580.
(5) Sugerius, *Vita Ludovici VI*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script*, t. IV, p. 320.

en 1152. Suger fut, comme on sait, un sincère ami des arts; il reconstruisit son église, et la décora magnifiquement. Il fit restaurer toutes les pièces du trésor, endommagées par le temps, et l'enrichit de nouveaux objets. Cet homme célèbre a laissé un écrit très-curieux sur les actes de son administration (1). Dans cet ouvrage sont consignés des détails très-intéressants sur les pièces d'orfévrerie qu'il fit faire pour le trésor de l'église, et sur celles qu'il y déposa après les avoir reçues en présent. On possède encore quelques-unes de ces pièces, et nous avons dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis de 1534 une description scrupuleuse de celles qui existaient alors, mais qui ont disparu depuis. A l'aide de ces documents, nous pouvons donc savoir à quoi nous en tenir sur l'existence de la pratique de l'émaillerie en France au temps de Suger, c'est-à-dire pendant le second quart du douzième siècle.

Commençons par examiner les pièces qui subsistent. Elles sont au nombre de trois. La première est conservée au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale(c'est le vase d'agate en forme de gondole, dont nous avons donné la description (tome Ier, page 342) ; il appartient à l'art byzantin. La seconde est un vase de porphyre, que possède le Musée du Louvre. La monture d'argent doré que Suger fit adapter au vase (2) ne porte pas d'émaux. La dernière pièce, qui est également au Musée du Louvre, est un grand flacon de cristal de roche, donné par Louis VII à Suger. Nous en avons donné la reproduction dans notre planche XXXII. Dans sa *Notice sur les émaux du Louvre*, M. de Laborde reporte au quatorzième siècle la confection de quatre petits émaux ronds qui sont fixés sur le col de ce vase : « Ils » occupent, dit-il, la place de quatre pierres précieuses, que l'on dut enlever au quator- » zième siècle dans quelque circonstance désastreuse (3). » Ce qui vient confirmer cette opinion, c'est que l'émail d'azur qui forme le champ sur lequel se détachent les fleurs de lis épargnées sur le métal est semi-translucide. Cette semi-translucidité n'est pas usitée dans les émaux champlevés français de la fin du douzième siècle. Les armoiries émaillées du vase du Louvre doivent avoir été faites à une époque où les émaux translucides sur relief, inventés par les Italiens, avaient pénétré en France, et alors que les orfévres français s'essayaient dans ce genre d'émaillerie, comme nous le dirons plus loin, en faisant ressortir sur un fond champlevé couvert d'émail semi-translucide les figures ou les sujets qu'ils gravaient en intailles sur le nu du métal. Aucune des pièces existant encore qui proviennent de Suger n'est donc enrichie d'émaux français de son temps.

Fixons maintenant notre attention sur les autres ouvrages d'orfévrerie exécutés par ses ordres, en confrontant son écrit : *De rebus in administratione sua gestis*, avec les énonciations portées dans l'inventaire du trésor de Saint-Denis de 1534. Nous avons déjà dit que Suger avait fait revêtir les deux parties latérales et le derrière du maître autel de Saint-Denis de tables d'or (4). Lorsqu'il fut procédé, au quinzième siècle, à l'inventaire du trésor de l'abbaye, on trouva que la table qui formait le parement du grand autel était « assemblée de deux pièces de deux costez d'autel », et plusieurs des religieux

(1) SUGERII *abb. S. Dyonisii Lib. de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV.

(2) SUGERII *Lib. de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 350. — Nous avons décrit le vase, tome Ier, p. 410.

(3) Nos 155 à 158, p. 121, édition de 1853.

(4) SUGERII *Lib. de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345. — Voyez tome Ier, page 418.

déclarèrent alors aux commissaires du roi chargés de la rédaction de l'inventaire, que « ces tables avoient servi aux deux costez dudit autel, et que au devant d'iceluy y avoit » une autre table entière ». Ces deux tables qui décoraient originairement les deux faces latérales de l'autel, et qu'on avait réunies pour en garnir le devant, étaient donc celles que Suger avait fait faire. Elles remplaçaient le beau parement d'or donné par Charles le Chauve, qui avait été enlevé sans doute dans un temps de détresse. Eh bien, quand on arrive à la description de ce parement d'autel, les rédacteurs de l'inventaire constatent qu'on y trouve des figures « d'enlevure de demy-bosse », enrichies de pierres fines, et qu'il est « bordé d'une bordure d'or par le hault et sur les costez, et sur icelle sept » prismes d'esmeraudes et neuf cassidoines... Ladicte bordure d'or bordée d'une bordure » de cuivre doré et sur icelle bordure par le hault un feuillage d'argent doré et à jour, » garny de treize esmaulx daplique à quatre demy compas (1). » Il n'y avait donc pas d'émaux sur les tables d'or de Suger. On doit remarquer, en effet, que ceux dont parle l'inventaire sont placés uniquement sur une bordure de cuivre qui encadrait la bordure d'or. Cette bordure de cuivre ne faisait pas originairement partie des tables latérales, puisqu'elles étaient tout en or, au dire de Suger; elle avait certainement été ajoutée à ces tables, afin de les encadrer ensemble et de les agrandir, lorsqu'on les déplaca pour en faire le parement de l'autel. C'est alors qu'on l'aura décorée d'émaux de plique, c'est-à-dire de ces émaux cloisonnés exécutés à part en Orient, en Italie ou en Allemagne, et qui, répandus par le commerce, étaient employés par les orfévres de tous les pays et sertis comme des pierres fines.

Aussitôt que le chevet de l'église eut été terminé et consacré en 1144, Suger fit élever dans l'abside un tombeau pour y renfermer les restes de saint Denis et de ses deux compagnons, saint Rustique et saint Éleuthère. Les écrits du célèbre abbé de Saint-Denis et l'inventaire du trésor de l'abbaye nous ont appris en quoi consistait son ornementation; on n'y trouve aucune mention d'émaux (2).

Au devant du tombeau s'élevait un autel de porphyre qui y était lié et en faisait réellement partie. Le dessus était couvert d'or et enrichi de pierres fines, le parement ne contenait pas moins de quarante-deux marcs d'or. Suger, dans les écrits qu'il a laissés, se livre avec complaisance à la description de l'ornementation de ce riche parement; il énumère les saphirs, les rubis, les pierreries de toutes sortes qui l'enrichissaient, mais il garde le silence sur les émaux (3). Ainsi, jusqu'à cette époque de 1144, aucune des magnifiques pièces d'orfévrerie que fit exécuter Suger n'avait reçu la brillante ornementation de l'émaillerie; les orfévres français qu'il avait employés jusque-là étaient donc incapables de la fournir. Cela ne pouvait convenir à la pieuse magnificence de Suger, qui, ayant sans doute appris que les églises d'Allemagne possédaient des croix, des châsses, des reliquaires enrichis de peintures d'émail inaltérables, voulut procurer à son église des objets enrichis de ce genre d'ornementation. L'occasion s'en présenta bientôt. Pour

(1) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 153.

(2) SUGERII *Liber de consecratione ecclesiæ*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 355. — *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 172. — Voyez notre tome I[er], page 411.

(3) SUGERII *Lib. de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 344. — *Liber de consecr. eccles.*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 355.

perpétuer le souvenir de l'endroit où les corps des trois saints martyrs avaient reposé pendant plusieurs siècles, il se proposa d'exécuter un grand crucifix d'or porté par une colonne. Pour ce faire, il appela de différents pays, au commencement de 1145, les artistes les plus habiles (1), leur livra une très-grande quantité de pierres précieuses et quatre-vingts marcs de l'or le plus pur. Quant à la colonne qui devait porter la croix, il en confia l'exécution « à des orfévres de la Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt » de sept », et c'est à peine s'il put faire achever ce travail en deux années (2). C'est alors seulement que nous voyons les émaux se produire dans les pièces d'orfévrerie que fait exécuter Suger. Il ne dit pas que la croix ait été enrichie d'émaux en même temps que de pierres fines, mais l'inventaire du trésor de Saint-Denis de 1534 nous fournit la preuve qu'il y en avait sur les deux faces et qu'ils alternaient avec les pierres.

Tous ces émaux, d'après les énonciations de l'inventaire (3), étaient des émaux de plique, c'est-à-dire des cloisonnés. Plusieurs pouvaient être d'origine orientale et exister antérieurement dans le trésor de l'abbaye, mais un certain nombre durent être faits exprès pour le crucifix, comme par exemple le nimbe du Christ et les lettres de l'inscription qui se trouvait au revers de la croix. Les orfévres allemands étaient fort habiles dans l'exécution des émaux cloisonnés, devenus très-communs en Allemagne, et les artistes que Suger avait fait venir de la Lotharingie purent exécuter tous les émaux qu'il fut nécessaire de disposer sur la belle croix d'or.

Ils firent encore bien certainement, du temps de Suger, la grande châsse de cuivre émaillé qui s'élevait au-dessus du tombeau de saint Denis et de ses compagnons. Elle contenait trois cercueils d'argent dont les faces antérieures et postérieures étaient d'or ou d'argent. Nous en avons donné la description d'après l'inventaire de l'abbaye (tome I[er], page 411), qui nous a appris qu'on y voyait des émaux cloisonnés dont plusieurs reproduisaient des figures. Il est évident que ces artistes allemands qui firent le corps de la châsse de cuivre émaillé durent exécuter également les émaux cloisonnés des cercueils.

Les beaux émaux que Suger avait fait faire par les orfévres de la Lotharingie ayant développé, sans contredit, le goût de nos artistes pour ce brillant procédé d'ornementation, ceux-ci ne durent pas laisser longtemps à des mains étrangères le monopole de la fabrication des émaux, et il y a tout lieu de croire que peu de temps après on commença en France à émailler l'orfévrerie.

Le premier monument d'orfévrerie française postérieur à Suger, dans lequel on rencontre des émaux, est le tombeau élevé par Marie de France à son mari Henri I[er], comte de Champagne (1181), dans l'église Saint-Étienne de Troyes. Ce monument avait l'aspect d'une grande châsse, ayant sur chacun des grands côtés quatre arcades géminées à jour. La statue du comte, de bronze doré, était couchée dans l'intérieur (4). On en a

(1) « Artifices peritiores de diversis partibus convocavimus. » (SUGERII *Lib. de rebus in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345.

(2) SUGERII *Lib. de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345.

(3) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 168 et suiv. — Nous avons donné la description de la croix, tome I[er], page 416.

(4) BAUGIER, *Mém. de la province de Champagne*, t. I[er], p. 153.

conservé un dessin (1), et il est facile de reconnaître dans ce tombeau une grande analogie avec les châsses allemandes de Charlemagne, des rois mages et de Notre-Dame, d'Aix-la-Chapelle et de Cologne. Les émaux employés seulement par petites plaques dans l'ossature du monument alternaient avec des ornements ciselés. Un autre monument du même genre existait encore dans l'église Saint-Étienne de Troyes : c'était le tombeau de Thibaud III, comte de Champagne, mort en 1201. La statue du prince et les statuettes d'argent placées dans des niches autour du sarcophage, en formaient la principale ornementation. Les émaux entraient seulement par petites plaques dans la décoration du socle et de la table supérieure (2). On conserve dans le trésor de la cathédrale de Troyes un certain nombre de petites plaques d'émail qui proviennent de ces deux tombeaux (3). Il n'est pas possible d'y méconnaître le faire de l'école rhénane, et s'ils ont été exécutés par un artiste français, ce qui est fort possible, il faut reconnaître dans cet artiste un élève des émailleurs allemands.

Parmi les pièces d'orfévrerie émaillée du commencement du treizième siècle, il faut placer une coupe d'argent, servant de ciboire, qui avait été donnée en 1209, par un orfévre de Limoges, du nom de Chatard, à l'abbaye de Saint-Martial (4).

Les émaux cloisonnés des Grecs et des Allemands, leurs élèves, présentaient de très-grandes difficultés d'exécution; ils exigeaient d'ailleurs des plaques de métal assez épaisses. Les orfévres français adoptèrent de préférence le procédé du champlevé, dont les Allemands faisaient déjà usage. On employait ce procédé de plusieurs manières.

La première, qui est la plus simple, consistait à dessiner sur une plaque de métal les rinceaux, les feuillages ou les ornements qu'on voulait représenter en émail, et à champlever dans tous ses contours l'intérieur du dessin ; on remplissait ensuite de divers émaux, à l'aide des moyens que nous avons définis, les cavités ainsi pratiquées. Dans ce système, la forme du feuillage ou de l'ornement était reproduite en émail sur le métal, mais sans linéaments intérieurs qui figurassent les détails du dessin. Ce mode tout primitif était adopté par les émailleurs de l'époque gallo-romaine. Nous pouvons signaler une belle plaque de cuivre doré exécutée de cette façon. La planche CXII de notre album en reproduit la partie supérieure, et le cul-de-lampe de ce chapitre la partie centrale. Le dessin des figures ne manque ni de correction, ni d'une certaine aisance. Le style des inscriptions, les caractères employés pour les rendre, et l'ensemble de la composition, assignent pour date à cette belle pièce la fin du douzième siècle.

La seconde manière offrait plus de difficulté. L'artiste ayant déterminé le champ à émailler, tous les traits qui devaient rendre le dessin du sujet à reproduire étaient épargnés, comme nous l'avons déjà expliqué; le surplus du champ était fouillé pour recevoir l'émail. Dans ce système, le sujet et le fond étaient en couleurs d'émail. Mais comme sur les pièces d'orfévrerie les figures humaines avaient ordinairement de petites proportions, les carnations étaient ménagées sur le plat du métal et gravées en fines

(1) Ce dessin a été gravé par M. Gaucherel et publié dans les *Annales archéologiques*, t. XX, p. 80.

(2) Baugier, *Mém. de la province de Champagne*, t. Ier, p. 165. — Voyez la description du monument, t. II, p. 8.

(3) Ces émaux sont reproduits dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne*, par M. Gaussen, pl. XVII *bis*.

(4) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 82.

intailles dans lesquelles on parfondait ensuite de l'émail. Nous avons des exemples de ce mode d'émaillerie dans quatre petits médaillons que conserve le Musée du Louvre. Les trois premiers d'argent (n[os] 166 à 168 de la *Notice des émaux*, par M. Darcel, de 1867), de quarante-quatre millimètres de diamètre, figurent des évangélistes. Nous en avons reproduit deux sur la planche CXII de notre album (figures 2 et 3). Le style du dessin témoigne d'une certaine influence orientale, et l'on peut regarder l'artiste qui les a exécutés comme un élève de l'école rhénane formée par les Grecs. Le quatrième médaillon (n° 163 de la *Notice*), représentant un évêque assis sur son trône, se rattache entièrement par le style à l'Occident. Les procédés d'exécution sont les mêmes que dans les trois autres médaillons. C'est ce genre d'émaillerie, qui constituait une peinture en émail, que les premiers émailleurs limousins adoptèrent dans leurs tableaux de cuivre. Dans l'orfévrerie, il fut principalement appliqué à la reproduction des armoiries. Les parties de l'écu, champ ou figures, qui devaient être exprimées en or ou en argent, étaient épargnées sur le plat du métal ; le surplus était fouillé en creux et rempli des différents émaux qui étaient nécessaires. On trouve des armoiries émaillées de cette sorte sur plusieurs pièces d'orfévrerie conservées à Paris. Nous indiquerons les quatre petits médaillons aux armes de France, sertis sur le vase donné par Louis VII à Suger, dont nous avons parlé ; l'écu (reproduit sur la planche CXII de notre album, figure 4) qui est placé au-dessous de la monture, exécutée sous le règne de Charles V, d'un beau camée antique appartenant aujourd'hui au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale ; et les écussons placés sur le plat supérieur du piédestal de la statuette de la Vierge, d'argent, donnée par Jeanne d'Évreux, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis, maintenant au Louvre. Dans ces blasons, les fleurs de lis sans nombre sont épargnées sur le métal ; tout le surplus du champ est fouillé et rempli d'émail bleu.

Ces armoiries émaillées sont ainsi désignées dans les anciens inventaires et dans les comptes du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle : « Le hanap du roy saint » Louys, dans lequel il beuvoit, fait de madre..., et dedans iceluy, au milieu du fond, » un esmail de demy-rond, taillé de fleurs de lys d'or à champ d'azur, et au mitan dudit » esmail une L couronnée (1). » — « Urceum aureum..., in plano vero coperculi est » unum esmaltum rotundum, cum scuto ad arma regis Anglie (2) ; — « Duo baccilia de » argento, in fundis quorum elevatis sunt duo esmalta cum scutis ad arma regis Navarre » et Francie (3). » Ce vase provenait sans doute de Philippe le Bel ; — « Douze hanaps » d'argent doré plains, à esmaux ou fons de France et de Hongrie (4). » — « Quatre » granz poz, et sur le couvercle a esmaux de nos armes. — Un grand hennap, doré » dedenz, ou fons duquel a un grant esmail ront garny de souages grenetez, et est le dit » esmail d'azur, et en iceluy a un homme et une femme qui tiennent un escu d'or, à un » lyon d'azur rampant, à IIII fourchiées, et est la bordeure de guelles, semée de tour-

(1) DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, 1625, p. 344.

(2) *Inventarium de thesauro Sedis Apostolicæ factum sub anno* 1295, fol. 2.

(3) *Ibid.*, fol. 24.

(4) *Inventaire des biens meubles de Madame la royne Clémence, jadis femme du roy Loys, de l'année* 1328. Ms., Biblioth. nation., IX[e] volume des *Mélanges de Clérambault*.

» terelles d'or (1). » — « Deux grans bacins d'argent dorez en façon de roses esmaillées » et armoyées ou fons des armes de Madame (2). »

L'exécution des figures et du fond avec des couleurs d'émail était d'une réussite assez difficile, et exigeait des plaques d'une certaine épaisseur ; les traits de métal épargnés sur le fond, pour rendre les contours du dessin, conservaient toujours de la roideur. Cette façon d'employer l'émail pouvait convenir à quelques figures hiératiques posées isolément sur des vases consacrés au culte, mais elle se prêtait mal à rendre des groupes de figures, « des histoires ». Pour accélérer la besogne, les orfévres adoptèrent un autre procédé. Ils épargnèrent sur le plat du métal la silhouette des figures qu'ils voulaient reproduire, et accusèrent ensuite toutes les parties intérieures du dessin, soit par une légère ciselure donnant un relief très-peu saillant, soit plus simplement encore par de fines intailles ; puis ils champlevèrent le champ autour des figures et le remplirent d'un émail foncé propre à les faire ressortir. On trouve un exemple de la première manière dans les quatre petites plaques qui décorent le socle d'un pied de reliquaire que reproduit la planche XLIX de notre album. L'artiste y a représenté des animaux fantastiques qui se détachent sur un fond d'émail alternativement vert ou bleu. Nous avons déjà signalé quelques animaux exécutés ainsi sur un calice d'Andrea Arditi, orfévre florentin du commencement du quatorzième siècle. Nous pouvons citer un exemple de l'autre manière dans les émaux qui enrichissent la jolie cassette de saint Louis, donnée par Philippe le Bel à l'abbaye du Lys, et de laquelle M. Eugène Ganneron a fourni la description accompagnée d'une très-belle reproduction par les procédés chromolithographiques (3) ; elle est aujourd'hui au Louvre (4). Ce mode très-simple de décorer les pièces d'orfévrerie appartient surtout au treizième siècle. Il y en avait un certain nombre avec des émaux de cette sorte dans les trésors du duc d'Anjou, de Charles V, et dans celui de la sainte Chapelle de Paris au seizième siècle ; plusieurs d'entre elles sont indiquées dans les inventaires de ces trésors comme étant d'une ancienne façon. Elles sont en général ainsi désignées : « Une aiguiere courte et grosse, d'ancienne façon, à VIII costés encavées, et chascune » costé esmaillée à bestelettes et à oisiaux d'or volanz, et est l'esmail, qui est en compas, » d'azur. — Un gobelet, sans trépié, doré et esmaillié, qui a une frete vermeille, et » en la frete a petites lozenges d'or, et les esmaux de la frete sont azurez et vers, et les » azurez sont à oyseaus d'or à vizages de plusieurs contenances, et les vers sont à » bestelettes de plusieurs manieres (5).... ; » — « Une crosse..., et est le baston esmaillé » à lozenges et à bestelettes (6). » — « Une croix... ; le pied est d'argent doré, esmaillé » d'azur et autres couleurs, seyné (semé) de fleurs de lys et de lions (7). »

(1) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou*, nos 445 et 558, publié par M. de Laborde en tête de la *Notice des émaux du Louvre*.

(2) *Papiers et registres des joyaulx et vaiselle d'or et d'argent..... de feux Monseigneur et Madame la Duchesse d'Orléans, du 4 décembre* 1408. Arch. nation., KK, 268.

(3) E. Ganneron, *la Cassette de saint Louis*. Paris, 1855.

(4) N° 35 de la *Notice du musée des Souverains* de 1866.

(5) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, de* 1360-1368, publié par M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*. Paris, 1853, nos 408 et 118.

(6) *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V*. Ms. Biblioth. nation., n° 2705, fol. 107.

(7) *Inventaire de la sainte Chapelle, dressé en* 1573, publié par M. Douet d'Arcq, *Revue archéologique*, t. V, p. 176. Cette pièce figurait dans l'inventaire de 1340. Ms. Arch. nation., J, 155, n° 14.

Néanmoins l'application de l'émaillerie à l'ornementation des pièces d'orfévrerie ne paraît pas avoir été d'un usage très-répandu, au treizième siècle, dans le centre et dans le nord de la France. L'inventaire de Charles V décrit plusieurs coupes venant de saint Louis : les unes sont émaillées, les autres ne le sont pas (1). L'église cathédrale de Paris avait été terminée au treizième siècle, et la sainte Chapelle du Palais, dans la même ville, eut saint Louis pour fondateur : l'orfévrerie de ces deux églises, au commencement du quatorzième siècle, devait donc provenir, en grande partie, du treizième. Eh bien, dans les inventaires qui en ont été faits sous les dates de 1343 (2) et de 1340 (3), on rencontre fort peu de pièces enrichies d'émaux. Il n'y en a que trois dans l'inventaire de Notre-Dame. L'une est une grande croix d'argent, avec les quatre évangélistes émaillés (4), donnée par Jacques de Norman, archevêque de Narbonne († 1259), qui peut l'avoir fait faire dans le midi de la France. Une autre est un bâton de chantre, que fit émailler, dit l'inventaire, Hugues de Besançon, chantre de l'église, et ensuite évêque de Paris de 1326 à 1332 ; elle datait donc du commencement du quatorzième siècle. Dans l'inventaire de la sainte Chapelle de 1340, sur sept pièces décorées d'émaux, quatre ont des émaux cloisonnés de provenance étrangère. Les émaux des trois autres ne reproduisent que des armoiries : la première est une croix aux armes de France et de Bourgogne (5), qui devaient être celles de Philippe de Valois et de Jeanne de Bourgogne, sa femme; la seconde, un corporalier, *repositorium pro corporalibus*, avec un écu aux armes de France (6); la dernière, un mors de chape aux armes de France et de Navarre, qui était sans doute un don de Philippe le Bel (7). Les orfévres parisiens du treizième siècle ne peuvent donc avoir fourni aux deux églises que peu de pièces émaillées. Il faut remarquer aussi que, dans le rôle de la taille de l'année 1292 pour la ville de Paris, cinq émailleurs seulement sont inscrits (8). On dira peut-être que chaque orfévre émaillait les ouvrages sortant de ses mains. Cette observation s'appliquerait avec justesse à une époque plus rapprochée ; mais au début, pour ainsi dire, de l'émaillerie à Paris, la plupart des orfévres devaient ignorer les procédés chimiques de la fabrication de l'émail et ceux de l'application de cette matière sur le métal. Des artisans qui exerçaient la profession spéciale d'émailleurs s'établirent probablement alors dans cette ville. Nous retrouvons l'indication d'un fait semblable en Italie, dans les statuts des orfévres de Sienne (9).

Bien que les émailleurs parisiens ne fussent pas encore nombreux au treizième siècle, leurs ouvrages avaient déjà acquis de la réputation, même en Italie. Outre plusieurs

(1) *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V, commencé le 1er janvier* 1379. Ms. Bibl. nation., n° 2705, fol. 48 et 49.

(2) *Compte des ornemens, meubles, joyaux et autres choses estant au trésor de l'Église de Paris, de l'année* 1343. Arch. nation., L, 509³.

(3) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ad regallem Capelam Parisiens. pertinentibus.* Arch. nation., J. 155, n° 14.

(4) « Et y sont les iiij évangelistes esmaillez aux iiij cornes de la croix », porte l'*Inventaire* de 1416. Arch. nation., LL, 196, portefeuille L, 509⁴.

(5) Ainsi qu'il résulte de l'*Inventaire* de 1480. Ms. Biblioth. nation., n° 9941, ancien suppl. latin, 165⁶, fol. 17.

(6) Ainsi qu'il est dit dans l'*Inventaire* de 1573, n° 124, publié par M. Douet d'Arcq, *Revue archéologique*, t. V, p. 167.

(7) *Inventaire* cité de 1340, ligne 44.

(8) *Collection des monuments inédits sur l'histoire de France : Paris sous Philippe le Bel*, publié par M. Giraud. Paris, 1837.

(9) *Statuti degli orafi Senesi dell' anno* 1361, ap. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti del secoli* XIV, XV e XVI. Firenze, 1829, tome I, 1.

pièces d'orfévrerie aux armes de France et de Navarre, citées dans l'inventaire du trésor du saint-siége, fait en 1295 par ordre de Boniface VIII (1), et qui provenaient sans doute des dons faits aux papes par Louis IX, Philippe III et Philippe le Bel, il s'y trouve encore divers vases avec des émaux désignés sous le titre d'émaux parisiens : « Unam » cupam de nuce muscata, cum pede..., in fundo cujus est unum esmaltum parisinum (2).» — « X esmalta de auro quadrangulari in modum crucis, cum diversis imaginibus, et » fuerunt facta Parisius (3).» — « Unum par chirothecarum cum esmaltis Parisiensibus, » in quorum uno est imago Virginis Salutate (4).» Les émaux champlevés de France étaient, au treizième siècle, une rareté pour l'Italie, où les orfévres, élèves des Grecs, ne fabriquaient que des émaux cloisonnés.

L'inventaire du roi Louis le Hutin († 1316) ne contient encore qu'un petit nombre d'émaux; cependant nous y trouvons le nom d'un émailleur, Garnaut de Trambloy, à qui le roi Philippe le Long, qui venait de succéder à Louis le Hutin, fait délivrer une partie des armures du roi défunt, pour « une grant somme deue à li, tant du tems le roy Philippe » de bonne mémoire... comme du tems le roy Loys » (5). On voit que l'émailleur Garnaut avait exécuté beaucoup de travaux, non-seulement pour Louis le Hutin, mais encore pour son père Philippe le Bel (1285 † 1314), puisqu'il était créancier de ces deux princes d'une forte somme.

Le goût pour l'orfévrerie émaillée allait toujours croissant, et déjà le compte rendu par Gyeffroy de Flouri, argentier de Philippe le Long, pour le second semestre de l'année 1316 (6), fait mention de l'achat de treize hanaps enrichis d'émaux, dont quatre sont désignés simplement comme émaillés; huit comme semés ou sertis d'émaux; un autre a un émail au fond. Les orfévres vendeurs sont Estienne Maillart, Jehenne d'Aire et Ernouf de Mont-Espillouer. Dans l'inventaire de Clémence de Hongrie, femme de Louis le Hutin, de 1328, on remarque encore plus de pièces enrichies d'émaux; ils ne reproduisent, pour la plupart, que des armoiries. Une seule pièce est indiquée comme ayant des émaux à figures : « Une croix esmailliée à deux images de Notre-Dame et de saint Jehan (7). » Le compte de Gyeffroy de Flouri n'en désignait aucune de ce genre. L'inventaire de Clémence de Hongrie fournit ce renseignement précieux, à savoir, que la vaisselle d'argent blanc se vendait alors quatre livres dix sols parisis le marc; le marc d'argent doré, cent dix sols parisis; et le marc d'argent doré et émaillé, six livres dix sols parisis. On voit qu'à cette époque l'argent doré et émaillé valait beaucoup plus que l'argent doré seulement, et l'on peut juger par là de quelle faveur jouissait l'orfévrerie émaillée.

Dès les premières années du règne de Philippe de Valois (1328 † 1350), l'orfévrerie émaillée

(1) *Invent. de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ.* Ms. Biblioth. nation., n° 5180.

(2) *Ibid.*, fol. 35.

(3) *Ibid.*, fol. 78.

(4) *Ibid.*, fol. 79.

(5) *Inventaire des biens meubles de l'execution le roy Loys et la despance et délivrance d'iceux.* Ms. Biblioth. nation., n° 7855, ancien suppl. franç., n° 2340, fol. 172.

(6) *Compte de Gyeffroy de Floury des receptes et mises faites pour plusieurs besoignes appartenanz aus chambres Nostre Sire le roy....., du* XIIe *jour de julet l'an* MCCCXVI, *jusques au premier jour de janvier en suivant*. Ms. Biblioth. nation., publié par M. Douet d'Arcq, dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1851, p. 38, 69 et 70.

(7) *Inventaire* déjà cité, p. 17, 18, 19, 21, 30.

obtint une grande vogue. On ne se contenta plus de décorer l'argenterie de simples ornements, ni même de figures ou de groupes isolés se détachant sur un fond d'émail ; on se plut à y reproduire des scènes où se trouvaient une foule de personnages : on les tirait soit de la vie du Christ, soit des romans ou des hauts faits de la chevalerie ; on y figurait aussi des sujets variés et souvent bizarres, de véritables caricatures. Les figures en émail à traits épargnés ne pouvaient convenir à des compositions aussi compliquées : les orfévres se bornèrent donc à graver le sujet en fines intailles sur le métal ; puis, après avoir déterminé un champ autour du sujet, ils champlevaient légèrement cette partie, qu'ils remplissaient ensuite d'émail pour servir de fond à la gravure. Les fines intailles du dessin étaient en outre niellées d'émaux de diverses couleurs. Le sujet se présentait donc légèrement coloré dans ses contours et s'harmoniait ainsi avec le fond. Afin d'ôter toute crudité à l'ensemble de la composition, l'émailleur employait souvent, pour les fonds, des émaux semi-translucides, et intaillait le métal de fines hachures qui se laissaient voir sous l'émail. Ce mode d'émaillerie était une imitation des nielles italiens qui se détachaient sur fond d'émail, avec cette différence que les intailles qui rendaient le dessin dans le travail français étaient remplies d'émaux colorés, au lieu de ressortir en noir par la fonte de la nielle sur le métal. On voit au Musée du Louvre de beaux spécimens d'émaux de cette sorte dans le piédestal de la statuette de la Vierge d'argent doré qui fut donnée, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Évreux, femme de Charles le Bel. Quatorze petites plaques d'argent, distribuées autour de ce piédestal, offrent autant de scènes tirées du Nouveau Testament. Nous en avons fait reproduire deux sur la planche CXII de notre album. La date de la donation de cette pièce à l'abbaye de Saint-Denis est constatée par une inscription gravée sur le bord supérieur du piédestal, et par l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis de 1534, dans lequel les émaux sont ainsi désignés : « Autour du dit soubas-
» sement, par devant quatre ésmaulx, et par derrière aussi quatre esmaulx de Passion et
» Nativité de Notre-Seigneur (1). » C'est, en effet, de cette façon, ou en termes analogues, que sont décrits les émaux de ce genre dans les comptes et dans les inventaires : « Uns ta-
» bliaux dorez et esmailliez d'un couronnement de l'Assomption Notre-Dame (2). — Un taber-
» nacle de très-grant façon, assis sur un entablement..., et ou dit entablement a douze
» esmaux de la vie Notre-Seigneur, depuis l'Annunciation jusques là où Judas le béza. —
» Une boîte de cristal à mettre pain à chanter, dont le fons est esmaillé d'azur, ou quel est
» Notre-Seigneur en sa Déité, et aux deux costez a deux angeloz, dont l'un tient une cou-
» ronne d'espines, et l'autre les cloz et la lance (3)... — Ung tabernacle d'argent à porte-
» lètes, où a quatre pièces esmaillées de la vie de Nostre-Dame. — Un calice d'argent doré
» et est esmaillé de plusieurs histoires de Dieu et de Nostre-Dame, des appostres et des
» quatre evvangélistes (4). » On rencontre dans certains inventaires des descriptions assez explicites pour faire parfaitement apprécier les procédés d'exécution du genre d'émaillerie dont nous nous occupons. Ainsi, dans l'inventaire du duc d'Anjou, nous lisons, à l'ar-

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 55.

(2) *Inventaire du garde-meuble de l'argenterie du* 15 *mai* 1353, publié par M. DOUET D'ARCQ dans les *Comptes de l'argenterie*, Paris, 1851, p. 305.

(3) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, n°s 62 et 45.

(4) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 231 et 101.

ticle 63 : « Un grant esmail d'argent doré, à donner la pais..., et est de très-grant ouvrage » entaillié, et ou milieu est Notre-Seigneur en la crois, et Notre-Dame, d'une part, et saint » Jehan de l'autre. » Dans l'inventaire de Charles V, folio 53 : « Ung gobelet d'or et l'ai- » guiere de mesme... et sur l'esmail de l'aiguiere, qui est haché, un empereur qui dit : » Justice et vérité. » Les sujets contenus dans ces émaux sont évidemment rendus par une gravure en intailles. Il y a encore une description plus nette dans les inventaires de Notre-Dame de Paris. Dans celui qui fut rédigé en 1416 (1), on lit ces mots : « Paix d'or à ymages » intaillées de la Passion Notre-Seigneur entour de laquelle a x balais... donnée par le » duc de Berry. » Le rédacteur n'y faisait pas mention de l'émail ; mais, dans l'inventaire de 1431 (2), l'omission est réparée : « Une grande paix d'or à ymages, émaillée de la Passion » Notre-Seigneur, autour de laquelle paix a dix balais... donnée par le duc de Berry. » Les deux descriptions se complètent mutuellement, et font parfaitement comprendre le moyen employé pour tracer le sujet auquel l'émail servait de fond.

L'inventaire de l'argenterie de la couronne, de l'année 1353, et les comptes d'Estienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, de 1351 à 1355 (3), comprennent un assez grand nombre de pièces émaillées ; mais très-peu y sont désignées comme enrichies de ces émaux à images. Dans l'inventaire du duc d'Anjou, rédigé quelques années plus tard, il en est autrement. Sur sept cent quatre-vingt-seize articles dont se compose ce curieux inventaire, on trouve plus de quatre cents pièces émaillées ou rehaussées d'émaux, parmi lesquelles beaucoup sont décrites avec des mentions analogues à celles que nous venons de relater, et qui indiquent évidemment des émaux à sujets intaillés se détachant sur champ d'émail. On remarque de même une certaine quantité de pièces émaillées dans l'inventaire de Charles V, dressé en 1379 ; mais le nombre de celles qui y sont indiquées comme ayant des émaux de cette sorte est plus restreint que dans celui du duc d'Anjou, qui cependant est antérieur d'environ quinze à dix-huit années. Il paraît résulter de là que ce genre d'émaillerie avait pris naissance dans le midi de la France. Le duc d'Anjou, de 1364 à 1380, avait obtenu en effet, de son frère Charles V, de très-grands commandements dans le Languedoc, la Guyenne et le Dauphiné, et c'est dans ces provinces qu'il forma en grande partie le riche trésor dont il a rédigé lui-même l'inventaire. On en trouve la preuve dans un titre ainsi conçu, qui fait suite au 202e article : « C'est l'inventoire de vesselle d'or et d'argent, esmaillée, dorée et blanche, » tant de celle que nous avons apportée de France, comme de celle qui nous a esté donnée, » et que nous avons achetée à Avignon et en la Langue doc. »

Le goût pour les émaux se propagea toujours de plus en plus. Dans l'inventaire, dressé en 1405, du trésor dont le duc de Berry, frère de Charles V, dotait la sainte Chapelle qu'il venait de faire construire à Bourges (4), sur trente-quatre pièces principales décrites, dix-neuf sont émaillées. La variété des termes employés pour la désignation des divers objets

(1) *Inventaire des reliques, joyaux....., estans au trésor de l'Église de Paris*, fol. 5. Arch. nation., Ms., LL, 196 ; portef. L, 509[1].

(2) *Inventaire des reliques, joyaulx, draps d'or..... estans au trésor de l'Église de Paris*, p. 7. Arch. nation., Ms., L, 509[2].

(3) *Comptes de Estienne de la Fontaine, argentier du roy* (de la fin de 1350 à 1355, Arch. nation., KK, 8), publiés en partie par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, Paris, 1851.

(4) *Inventaire du trésor de la sainte Chapelle de Bourges du 19 avril 1405*, publié par M. le baron de Girardot, dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 35, 140 et 209.

différencie très-bien les émaux dont les procédés étaient en usage en France au commencement du quinzième siècle. Quatre pièces sont simplement dites émaillées : « Un grand » angel de Gabriel... qui a deux ailes émaillées. — Un image de saint Pierre... sur un » entablement d'argent esmaillé (1). » Il s'agit là d'une coloration en émail de certaines parties d'une pièce d'orfévrerie. Cinq pièces, dont les émaux n'offrent que des armoiries, sont indiquées dans ces termes : « Une grande croix d'or... et entour l'entablement a plu» sieurs esmaux des armes de mon dit seigneur le duc. — Une image de saint Grégoire... » assis sur un entablement d'argent doré, esmaillé à l'entour de plusieurs esmaux aux » armes du pape Grégoire (2).» Ici ce sont des émaux exécutés par le procédé du champlevé, comme ceux qui reproduisent l'écu de France sur le vase du Louvre et sur le bijou du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale; nous avons parlé plus haut de ces deux objets. Sept pièces ont des émaux servant de fond à des figures ou sujets rendus par des intailles émaillées; ils sont décrits dans ces termes, suivant le mode adopté que nous avons déjà signalé : « Un tabernacle d'argent doré... fermant à deux huisselles esmaillées » par dehors d'une Annonciation. — Un chef de sainte Luce, d'argent doré, dont l'entable» ment est esmaillé à l'entour de plusieurs angels (3)... » Trois autres pièces enfin, d'après la description qui en est faite, portaient des émaux translucides sur ciselure en relief inventés par les orfévres italiens dans les dernières années du treizième siècle. Ces différentes manières d'appliquer l'émail à l'orfévrerie continuèrent à être pratiquées simultanément en France durant tout le cours du quinzième siècle.

Ce que nous avons fait observer sur la pratique de l'émaillerie en France convient aussi à l'Angleterre et aux Flandres, où les mêmes procédés étaient usités pour l'ornementation de l'orfévrerie. On trouve dans le *Monasticon Anglicanum* (4) l'inventaire de Saint-Paul de Londres, dressé en 1295. Parmi les nombreuses pièces d'orfévrerie renfermées dans le riche trésor de cette église, très-peu étaient émaillées. La plus ancienne paraît être un coffret à reliques, décoré de petits ronds émaillés, qui avait été donné par Gilbert, évêque de Londres, dans les dernières années du douzième siècle (5). Comme on ne dit pas qu'elle était d'or ou d'argent, il y a tout lieu de croire qu'elle était de cuivre, et provenait de l'émaillerie limousine, qui est citée pour quelques produits dans plusieurs articles de l'inventaire; mais on attribue à Henri de Wingham, qui occupa le siége épiscopal de Londres vers le milieu du treizième siècle, le don d'un calice d'or et d'une croix d'argent. enrichis d'ornements en émail sur le pied (6). Ces pièces ne reproduisaient donc encore aucune figure. Enfin l'inventaire fait mention d'une magnifique croix d'argent doré, avec des émaux représentant un crucifix, et d'autres images; elle fut offerte par Richard de Gravesende, évêque de Londres dans les dernières années du treizième siècle (7). Un inventaire de l'église collégiale de Windsor, de la

(1) Art. 17 et 21.

(2) Art. 1 et 31.

(3) Art. 8 et 28.

(4) *Monasticon Anglicanum*. Londini, 1655, t. III, p. 309.

(5) « Coffra nigra, quæ dicitur fuisse Gilberti episcopi, continens multas rotellas aymallatas, in quo reponuntur multæ » reliquiæ. » (*Ibid.*, p. 312.)

(6) *Ibid.*, p. 311.

(7) « Crux argentea tota deaurata..... quarta pars patibuli bene aymallatum, cum ymagine crucifixi et aliis quinque » imaginibus ex parte una, ac etiam majestatis et quatuor evangeliorum ex parte altera.....» (*Ibid.*, p. 311.)

huitième année du règne de Richard II (1377-1399), ne constate de même dans le trésor de cette église qu'un très-petit nombre de pièces émaillées (1).

L'induction qu'il faut tirer de ces actes, c'est que l'application de l'émaillerie à l'orfévrerie était assez restreinte, en Angleterre, au treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième. Néanmoins l'orfévrerie émaillée devait être fort en honneur, puisqu'on la voit figurer parmi les présents que les rois d'Angleterre envoyèrent aux papes dans le courant du treizième siècle. Nous trouvons en effet, dans l'inventaire du saint-siége de 1295, la mention de plusieurs pièces d'orfévrerie anglaise, ornées d'émaux; mais les motifs que ces émaux reproduisent offrent une grande simplicité : ce sont, ou les armoiries du roi d'Angleterre, ou des ornements tels que des roses et des guirlandes; on n'y rencontre ni sujets ni figures (2). Du reste, il n'y a rien, dans les énonciations des inventaires où nous avons puisé, qui fasse connaître la nature de ces émaux; ils devraient être exécutés de la même façon que les émaux français, c'est-à-dire par le procédé du champlevé.

Au quinzième siècle, les orfévres français adoptèrent généralement les ciselures émaillées des Italiens, et ils purent rivaliser avec eux au commencement du seizième. Bientôt on ne voulut plus, dans toute l'Europe, que des émaux translucides sur ciselure en relief pour servir de décoration à l'orfévrerie. Nous n'avons pas à nous occuper ici de ce genre d'émaillerie; mais il nous reste à parler des émaux champlevés sur cuivre de l'école de Limoges, qui ont joui durant près de trois siècles d'une vogue justement méritée.

IX

Emaillerie sur cuivre de Limoges.

Si nous avons signalé, dans le deuxième paragraphe, quelques-unes des plus brillantes pièces de l'émaillerie limousine, c'est pour nous conformer au plan que nous avons adopté de faire connaître les monuments qui subsistent encore des divers arts industriels, avant d'en retracer l'histoire. Nous aurions pu nous dispenser de suivre cette méthode à l'égard des peintures en émail incrusté de Limoges; car elles sont parfaitement connues et presque populaires, aujourd'hui que les musées, non-seulement en France, mais en Allemagne et en Angleterre, leur ont consacré une place honorable et les ont offertes aux yeux de tous. Il y a soixante ans à peine, cependant, qu'on a commencé à les remettre en lumière, et à restituer à Limoges une industrie qui avait fait sa gloire depuis la fin du douzième siècle. Le goût des émaux incrustés sur cuivre, par le procédé du champlevé, commença à s'éteindre, selon toute apparence, dès le commencement du quinzième siècle, et les fabriques durent se

(1) *Monasticon Anglicanum*, t. III, *Additam.*, p. 79.

(2) « Unum urceum (de auro), cum manico et coperculo, qui habet in manico unum scutum ad arma regis Anglie; » in pomo coperculi esmaltato unum zaffirum, et in collo unam garlandam de esmaltis.....—Alium urceum.....in plano » vero coperculi est unum esmaltum, cum scuto ad arma regis Anglie.— Duo baccilia de auro magna, cum duobus » esmaltis viridibus, in fundo sunt scuta regis Anglie.— Duo baccilia de auro, quorum quodlibet habet unum esmaltum » in medio in modum rose, et duo scuta ad arma Imper., et duo alia ad arma regis Anglie. » (*Invent. de rebus inventis in thes. Sed. Apost.*, fol. 1, 2, 8 et 191.)

fermer, lorsque les immenses progrès obtenus dans les arts du dessin eurent amené la prééminence incontestable de la sculpture et de la peinture à l'huile sur les mosaïques d'émail incrusté. Les autels, même dans le Limousin, se dépouillèrent de leurs plaques de cuivre émaillé, pour faire place à des bas-reliefs sculptés ; les châsses et les instruments du culte, d'or ou d'argent doré, furent décorés de figures et d'ornements en haut relief et de ciselures émaillées. La tradition de l'existence des fabriques d'émaux incrustés, à Limoges, se perdit à la longue. Les émailleurs limousins eux-mêmes, en adoptant à la fin du quinzième siècle un tout autre mode d'employer l'émail, contribuèrent aussi à accréditer l'idée que la peinture en émail n'avait jamais été traitée autrement en France ; et pendant les deux derniers siècles on regarda généralement comme des œuvres byzantines ces divers instruments du culte, ces châsses, ces crosses, tous ces produits enfin des fabriques limousines, si recherchés pendant près de trois cents ans. L'oubli de toute notion sur la provenance de ces émaux alla si loin, que d'Agincourt, dans son *Histoire de l'Art*, en parlant des émaux de Limoges, se borne à citer une peinture de l'un des Nouaillier, de l'époque de la décadence des émaux peints (1) ; et lorsque, sous le titre de *Bronze émaillé* (2), il en vient à la description de deux plaques d'émail incrusté qu'il a découvertes à Rome dans des collections particulières, il ne peut donner aucun renseignement sur leur origine.

Mais quand les investigations des archéologues qui tentèrent de tirer de la poussière les monuments de l'industrie artistique du moyen âge eurent fait apprécier l'importance des peintures en émail incrusté, et eurent rendu à Limoges l'honneur qui lui était dû d'avoir été en France le centre de la fabrication de toutes ces belles productions, la réaction qui s'opéra ne connut plus de bornes. Tous les émaux incrustés qu'on retrouva furent attribués aux fabriques de cette ville, et, dans le dessein sans doute d'en rehausser le prix, on fit remonter leur origine jusqu'au dixième siècle. Nous-même, entraîné par l'opinion des archéologues qui s'occupèrent les premiers des recherches sur l'émaillerie, nous avions partagé l'erreur de croire que Limoges s'était adonnée à cet art dès le commencement du onzième siècle (3). Aujourd'hui qu'il ne s'agit plus de venger cette ville d'un injuste oubli, on ne doit pas s'en rapporter seulement à de légers indices, mais il faut soumettre au creuset d'une critique sévère et les monuments et les textes qui ont été invoqués ; chercher, en un mot, la vérité, afin de déterminer aussi exactement que possible l'époque à laquelle l'émaillerie a dû faire son apparition à Limoges, et à qui appartient le mérite d'avoir originairement introduit en Occident la peinture en émail incrusté.

Nous croyons avoir établi dans la dissertation qui précède que l'émaillerie n'était pas en usage en France dans l'ornementation des pièces d'orfévrerie d'or ou d'argent antérieurement à 1145, époque à laquelle Suger appela auprès de lui des artistes de différents pays, et notamment des orfévres de la Lotharingie. Il faut maintenant examiner la question relativement à l'émaillerie sur cuivre, qui reproduisait non-seulement des vases et des ustensiles de différentes sortes, et des motifs d'ornements, mais encore de véritables tableaux d'une assez grande dimension.

(1) Tome II, page 142.
(2) Tome II, page 145.
(3) *Description de la collection Debruge*, Paris, 1847 : Introduction historique, p. 144.

Limoges a été, en France, le centre de cette fabrication, cela est aujourd'hui reconnu; mais on a prétendu que l'émaillerie sur cuivre avait été exercée dans d'autres villes de France et en Angleterre. Aucun texte, aucun monument ne vient à l'appui de cette opinion. Il est fort possible que des artistes fondeurs en bronze aient émaillé quelques petites parties de leur travail, mais ce n'était là qu'une œuvre individuelle, très-rare d'ailleurs, et qui ne peut être considérée comme l'exercice d'une industrie. Ainsi, à part les orfévres lorrains appelés par Suger, qui ont pu faire quelques travaux en dehors de ceux que leur commanda l'abbé de Saint-Denis, il faut reconnaître, quant à présent, que les orfévres de Limoges ont été les seuls en France qui se soient livrés à la pratique de l'émaillerie sur cuivre. Les seules questions qu'il y ait à débattre sont de savoir à quelle époque Limoges a commencé à être en possession de cet art et quels en ont été les importateurs dans cette ville. Nous allons les examiner.

On a prétendu que l'émaillerie avait été pratiquée à Limoges dès la fin du dixième siècle, ou tout au moins dès le commencement du onzième. L'appel que fit l'abbé Suger, au commencement de 1145, d'orfévres lorrains pour exécuter des œuvres d'émaillerie, nous semble repousser péremptoirement cette opinion. Comme ce fait a une grande importance, il est nécessaire d'y revenir. L'abbé Suger, après avoir fait faire, par les orfévres qu'il avait auprès de lui, de très-belles pièces d'orfévrerie qui n'étaient pas décorées d'émail, veut doter son église d'un grand crucifix d'or porté sur une colonne. Mais il lui faut du nouveau; il désire que la croix d'or soit enrichie d'émaux, et que la colonne qui doit porter le crucifix soit revêtue de tableaux d'émail. Il raconte que pour ce faire, il appela de différents pays les ouvriers les plus habiles; puis il ajoute : « Quant au pied de la croix, il est orné » des figures des quatre évangélistes; la colonne qui porte la sainte image est émaillée » avec une grande délicatesse de travail, et offre l'histoire du Sauveur, avec la représen- » tation des témoignages allégoriques tirés de l'ancienne loi; le chapiteau supérieur porte » des figures contemplant la mort du Seigneur. J'employai à ce travail des orfévres de la » Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept, et c'est à peine si j'ai pu l'achever » en deux années (1). »

Nous avons donné la description de cette colonne et nous en avons même fait la restitution (2). On sait qu'elle était couverte de soixante-huit tableaux d'émail qui reproduisaient des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est précisément ce genre de travail qui fit la réputation de Limoges, à la fin du douzième siècle et au treizième, et comment supposer que si cette ville avait produit, à l'époque de Suger, des tableaux de ce genre, il aurait fait venir des Lorrains à Saint-Denis pour les exécuter? Chacun a ses préférences, a-t-on répondu, et Suger aimait sans doute mieux l'émaillerie rhénane que celle de Limoges; mais on oublie, en donnant cette mauvaise raison en désespoir de cause, que l'abbé de Saint-Denis n'était pas un amateur ordinaire, mais bien un premier ministre, et qu'il gouvernait le royaume de France. Lorsque Suger accompagna, en 1137, le fils de Louis le Gros, qui se rendait à Bordeaux pour y épouser Éléonore, fille de Guillaume, duc d'Aquitaine, il s'était arrêté à Limoges (3). On ne peut donc prétendre qu'il aurait ignoré que cette ville

(1) Sugerii *Liber de rebus in administr. sua gestis*, ap. Duchesne, t. IV, p. 345.

(2) Voyez tome Ier, page 413, et la figure restituée, page 438.

(3) Sugerius, *Vita Ludovici VI*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 321.

était en possession de l'art de l'émaillerie, et que ses orfèvres produisaient des tableaux d'émail. Et lorsque sept ans plus tard, il s'agissait de faire exécuter pour son abbaye de Saint-Denis les émaux historiés de la colonne qui portait le crucifix d'or, il n'aurait eu garde, nous le répétons, de s'adresser à des étrangers, lui premier ministre de France, protecteur des arts et des artistes français, si cette ville, nouvellement acquise à la France par le mariage de son jeune roi, eût été déjà en possession d'un art aussi remarquable. Nous aurions été fier assurément, pour la gloire de notre pays, de maintenir à Limoges la priorité qu'on a voulu lui décerner dans la fabrication des émaux sur cuivre; mais l'amour-propre national est tenu de céder à l'évidence; l'historien doit avant tout la vérité à ses lecteurs. En présence des faits que nous avons mis au jour en traitant de l'émaillerie en Allemagne et en France, et de ceux résultant des actes de Suger, il faut bien reconnaître que l'émaillerie sur cuivre n'était pas encore pratiquée en France antérieurement à l'arrivée des artistes lorrains à Saint-Denis.

Examinons les monuments et les textes qu'on a produits ou cités jusqu'ici pour reporter à une époque plus reculée la pratique de l'émaillerie dans le Limousin.

On s'est prévalu de la crosse trouvée dans le tombeau de Ragenfroid, évêque de Chartres, mort vers 960; mais les archéologues qui ont examiné ce monument lui ont contesté péremptoirement la date du dixième siècle, et ont reconnu qu'il ne pouvait remonter qu'à la seconde moitié du onzième siècle ou au commencement du douzième. On est d'ailleurs assez généralement d'accord pour l'attribuer à l'émaillerie rhénane. Nous nous sommes déjà expliqué sur ce sujet (pages 40 et 111). Ce monument est donc maintenant hors de cause dans le débat qui s'est engagé sur le moment où la pratique de l'émaillerie prit naissance à Limoges.

L'historien des *argentiers et émailleurs de Limoges*, l'abbé Texier, voulant faire remonter l'existence de l'art de l'émaillerie en Aquitaine au commencement du onzième siècle, a cité une bague d'or émaillé qui aurait été trouvée dans le tombeau de Gérard, évêque de Limoges, mort en 1022. Il a donné la gravure de cet anneau dans les *Annales archéologiques*, et voici la description dont il l'accompagne : « Cet anneau est en or massif : il pèse » 14 grammes 193 m.; aucune pierrerie ne le décore. La tête de l'anneau, ou chaton, » est formée de quatre fleurs trilobées, opposées par la base, sur lesquelles courent de » légers filets d'émail bleu (1). » Ces légers filets d'émail sur le chaton d'or d'une bague peuvent-ils établir la preuve de la pratique de l'émaillerie en Aquitaine, au onzième siècle, même sur l'orfèvrerie d'or et d'argent? Non certes. Il n'y a d'ailleurs dans ces légers filets rien qui ressemble à une peinture en incrustation d'émail; et cette bague, qui est là comme un monument isolé, doit être l'œuvre individuelle d'un orfèvre sans imitateurs, ou provenir d'une source étrangère. Si l'Aquitaine eût possédé des émailleurs au commencement du onzième siècle, s'ils avaient surtout exécuté de ces émaux sur cuivre dont nous avons à nous occuper spécialement en ce moment, leur existence aurait été constatée par d'autres monuments qui, en supposant une destruction complète, nous auraient été révélés par les écrivains du temps. Les documents sur l'Aquitaine qui remontent à cette époque sont en effet assez nombreux. Le moine Adémar, notamment, a laissé

(1) Tome X, page 177.

deux ouvrages pleins d'intérêt : l'histoire de l'abbaye Saint-Martial de Limoges jusqu'à l'année 1025 (1), et une chronique qui part de l'origine de la monarchie des Francs et va jusqu'à l'année 1028 (2). Adémar s'occupe surtout des affaires d'Aquitaine et des faits qui se passèrent sous ses yeux. Dans ces deux ouvrages, il parle souvent des pièces d'orfévrerie fabriquées de son temps; il décrit les travaux de Josbertus, moine de Saint-Martial de Limoges, qui était un habile orfévre. Si l'art de l'émaillerie eût été connu en Aquitaine, Adémar, qui ne ménage pas les détails, n'aurait pas manqué de faire mention de cette brillante décoration de l'orfévrerie; mais il est complétement muet à cet égard. Il était contemporain de l'évêque Gérard, dans le tombeau duquel on a trouvé une bague décorée d'un léger filet d'émail, et il nous apprend que Gérard avait été à Rome. Ce prélat n'aurait-il pas rapporté cette bague de ses voyages ?

Après Adémar, nous avons une série de chroniqueurs qui ont écrit l'histoire politique et religieuse de l'Aquitaine au onzième siècle et au douzième, et retracé la vie des saints personnages qui ont illustré cette province. Labbe a publié en plusieurs volumes in-folio (3) la collection des manuscrits de tous ces ouvrages encore inédits de son temps. On y trouve notamment : l'*Histoire des comtes et des évêques d'Angoulême,* par un auteur anonyme qui vivait encore en 1159 (4) ; la *Vie des évêques de Limoges,* composée en 1320 par Bernard Guidon, évêque de Lodève; l'*Histoire de l'abbaye de Grandmont*, près Limoges, par le même (5); la *Chronique de Geoffroi*, moine de Saint-Martial de Limoges, qui écrivait dans le dernier quart du douzième siècle, sous le règne de Philippe-Auguste (6). Ces auteurs fournissent de nombreuses notions sur l'orfévrerie du onzième siècle et du douzième. Ainsi, le biographe des évêques d'Angoulême donne l'énumération de la riche orfévrerie dont l'évêque Gérard, mort en 1135, dota son église (7) ; et Geoffroi fait en quelque sorte l'inventaire du trésor de l'abbaye de Grandmont (8), à l'occasion du pillage de ce trésor par Henri Plantagenet en 1183. Eh bien, on ne découvre dans ces documents aucune trace de l'application de l'émaillerie à l'orfévrerie, pas plus que de l'existence de la peinture en incrustations d'émail sur cuivre. L'opinion que nous avons basée sur l'impossibilité où fut Suger de faire exécuter aucun travail de ce genre en 1144, sans le concours des artistes lorrains, se trouve donc confirmée par le silence que gardent tous les écrivains de l'Aquitaine sur l'existence de l'émaillerie dans cette province, durant le onzième siècle et les trois premiers quarts du douzième.

Est-il nécessaire de réfuter l'hypothèse purement fictive d'un archéologue très-estimé, qui, pour établir que la peinture en émail incrusté était déjà en honneur à Limoges au commencement du onzième siècle, prétendait que le doge Orseolo, lorsqu'il se retira en France en 978, avait amené avec lui des émailleurs vénitiens auxquels on devrait

(1) *Commemoratio abbatum Lemovicensium basil. sancti Martialis,* ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 271.
(2) Ademari *Historiarum libri III*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, p. 106.
(3) *Nova Biblioth. mss. lib. rerum Aquitanicarum uberrima collectio.* Parisiis, 1657.
(4) *Ibid.*, t. II, p. 249.
(5) *Ibid.*, p. 265 et 275.
(6) *Ibid.*, p. 279.
(7) *Ibid.*, p. 260.
(8) *Ibid.*, p. 335.

la fondation de l'école de Limoges (1)? Il suffit, pour toute réponse, de consulter l'histoire de ce doge, que nous empruntons aux auteurs de cette époque, Jean Diacre, contemporain d'Orseolo, dont la chronique a porté longtemps le nom de Sagornino (2), et Pierre Damien, qui écrivait cinquante ans environ après l'événement (3). Pierre Orseolo avait succédé, en 976, à Pierre Candiano, massacré par le peuple. On l'accusait d'avoir été le fauteur de l'émeute si fatale à son prédécesseur; toujours est-il que le pouvoir lui pesait. Dans ces circonstances, un saint prêtre nommé Guarinus, qui était abbé du monastère de Saint-Michel de Cusan, en Aquitaine, vint à Venise pour y honorer le tombeau de saint Marc. Il eut une entrevue avec le doge, auquel il persuada d'abandonner le pouvoir pour se consacrer à la vie religieuse. Orseolo y consentit, et ne demanda à l'abbé Guarinus que le temps de mettre ordre à ses affaires. Celui-ci, de retour à Venise au jour fixé, en compagnie de Marin et de Romuald, qui depuis fut inscrit au rang des saints, trouva le doge dans la disposition de réaliser son projet. Sans avoir prévenu sa femme pas plus que son fils, ni les membres du gouvernement de Venise, Orseolo s'esquiva de son palais pendant la nuit (septembre 978), avec son gendre, Jean Maureceni, et un de ses amis, Jean Gradonico, qu'il avait déterminés à prendre l'habit religieux (4). Les trois Vénitiens passèrent en France avec les saints personnages, et s'enfermèrent dans le monastère de Saint-Michel. Marin et saint Romuald, de leur côté, se retirèrent non loin de là, dans les ermitages qu'ils avaient coutume d'habiter. Une année s'était à peine écoulée, que Pierre Orseolo et Jean Gradonico furent admis à partager les rudes épreuves de la vie solitaire avec saint Romuald (5). Le doge Orseolo n'est donc pas un riche seigneur, amateur des arts, qui vient faire en France un voyage d'agrément, suivi d'un cortége d'artistes parmi lesquels se trouvent des orfévres émailleurs; c'est un grand coupable que le remords poursuit, et qui, renonçant au pouvoir suprême, abandonne en fugitif l'État qu'il gouvernait. La règle du monastère ne lui paraît même pas assez austère, et il va finir ses jours dans la solitude.

Passons au onzième siècle. Quels monuments a-t-on signalés, quels textes a-t-on invoqués, pour faire concourir avec cette époque la pratique à Limoges de la peinture en émail incrusté sur cuivre? Du Cange, qui avait lu tous les livres imprimés et tous les manuscrits connus de son temps, et M. de Laborde, qui a lu beaucoup aussi et a cité dans son *Glossaire* un certain nombre de textes échappés à du Cange, n'ont pu en découvrir un seul antérieur aux dernières années du douzième siècle. Nous-même, quoique nous fournissions plus loin des citations inédites, nous n'avons pas été plus heureux dans nos investigations. L'abbé Texier, cependant, dans l'histoire de l'émaillerie du Limousin, son pays natal, a décrit un émail de sa collection, qu'il fait remonter au onzième siècle : « C'est une figure de

(1) Du Sommerard, *les Arts au moyen âge*, t. III, p. 148, 288, 380.

(2) Johannis Diaconi *Chronicon Venetum*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, p. 4.

(3) Petrus Damianus, *Vita sancti Romualdi*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, p. 846.

(4) « Prima nocte diei kalendarum septembriarum ipse una cum Johanne Gradonico, necnon Johanne Maureceni, suo » videlicet genero, nesciente uxore et filio, omnibusque fidelibus, occulte de Venetia exierunt. » (Johannis Diaconi *Chron. Venetum*, p. 26.)

(5) « Quibus etiam ipsi jam dicti fratres (Petrus Ursiolus et Johannes Grandenico), peracto vix annuo spatio, ad » perferendam ejusdem solitudinis districtionem aggregati sunt. » (Petrus Damianus, *Vita sancti Romualdi*, ap. Pertz, t. VI, p. 848.)

» saint, ménagée sur le plat du cuivre, et comme niellée (dit le savant archéologue); » elle représente un personnage vêtu de la tunique et de la dalmatique. Sa main droite porte » un livre; à sa gauche, dans une ligne perpendiculaire, se lisent ces mots: FR. GUINA- » MUNDUS ME FECIT. Cette figure a tous les caractères que nous avons assignés au style dit » byzantin ou vénitien. L'inscription elle-même n'a pas une forme plus tranchée: quelques- » uns de ses caractères appartiennent au onzième siècle; les autres ont une forme indécise. » Il faudrait donc choisir entre le onzième et le douzième siècle; mais l'histoire, au défaut » de l'archéologie, mettra un terme à notre hésitation. Un texte de la *Bibliothèque* de » Labbe nous apprend qu'en 1077, le moine Guinamundus, de la Chaise-Dieu, sculpta » admirablement le sépulcre de saint Front, de Périgueux... L'identité de style et de manière » de la plaque que nous possédons, et des émaux limousins, nous porte à penser que Gui- » namundus appartenait à l'école de Limoges.... » Et l'abbé Texier ajoute que le Livre rouge de la mairie de Périgueux constatait que le tombeau de saint Front était enrichi de pierres de vitre (de verre) de diverses couleurs et de lames de cuivre dorées et émaillées (1). Ainsi, pour l'abbé Texier, l'émailleur Guinamundus, signataire de l'émail de sa collection, ne serait autre que le moine Guinamundus qui a sculpté le tombeau de saint Front. La plaque d'émail, envisagée isolément, appartiendrait plutôt au douzième siècle qu'au onzième, de l'avis même de l'abbé Texier, et nous dirons à notre tour qu'elle ne nous paraît pas de la première époque des émaux. L'histoire, qu'il invoque comme devant résoudre tous les doutes, nous semble démontrer au contraire que le sculpteur Guinamundus du onzième siècle est un tout autre personnage que l'émailleur Guinamundus qui a signé la plaque.

Le texte publié par Labbe se compose de fragments tirés d'écrits anonymes sur la vie des évêques de Périgueux, depuis 976 jusqu'en 1269. On y voit d'abord que le corps de saint Front, martyr, fut retrouvé sous l'épiscopat de Froterius, qui mourut en 991; puis le chroniqueur ajoute: « Du temps de l'évêque Guillaume de Montberon, Guinamundus, moine de » la Chaise-Dieu, sculpta d'une manière admirable le sépulcre de saint Front, l'an de Notre- » Seigneur 1077 (2). » Le Guinamundus du onzième siècle n'était donc pas émailleur, mais seulement sculpteur: le chroniqueur aurait parlé des émaux comme il parle des sculptures, si Guinamundus eût orné son ouvrage de pièces de cuivre émaillées. Mais, dit-on, le registre de la municipalité de Périgueux porte que le tombeau était enrichi d'émaux: oui, mais il faut remarquer l'époque à laquelle cette constatation est faite. En 1576, les protestants s'emparent de Périgueux, pénètrent dans le monastère de Saint-Front, et détruisent le monument qui renfermait les reliques du saint. En 1583, il est fait mention de cet événement sur les registres de la municipalité, et l'on ajoute que: « Entre les ruines, en fut » faicte une signalée du tabernacle où estoit gardé le chef de sainct Front... lequel estoit » édifié en rond, couvert d'une vouste faicte en pyramide; mais tout le dehors estoit entaillé » de figures de personnes à l'antiquité et de monstres, de bestes sauvages de diverses » figures; de sorte qu'il n'y avoit pierre qui ne fût enrichie de quelque taille belle et bien » tirée, et plus recommandable pour la façon fort antique, enrichie de pierres, de vitres de

(1) L'abbé TEXIER, *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 62.

(2) « Sepulchrum sancti Frontonis mirabiliter sculpsit, anno Domini M. LXXVII. » (*Fragmentum de Petragoricensibus episc.*, ap. LABBE, *Nova Biblioth.*, t. II, p. 738

» diverses couleurs, et de lames de cuivre dorées et esmaillées (1).» On a rapproché ce texte de celui du manuscrit du treizième siècle, publié par Labbe, sans tenir aucun compte des cinq cents années qui s'écoulèrent entre le moment où le tombeau de saint Front fut construit par le moine Guinamundus et celui où les protestants détruisirent la châsse (le tabernacle) qui renfermait le chef du saint. Si le tombeau de 1077 et la châsse renversée en 1576 étaient identiques, qui peut répondre que, dans le cours de cinq siècles, le tombeau de saint Front n'ait pas été décoré de ces plaques de cuivre émaillé, lors de l'une de ces restaurations que tout monument doit nécessairement subir dans un si long espace de temps? Le silence du vieux chroniqueur sur le fait des plaques d'émail est déjà un indice suffisant. Mais il résulte du manuscrit même publié par Labbe que le tombeau sculpté par Guinamundus ne peut avoir été le monument détruit par les protestants à la fin du seizième siècle. Cet écrit constate, en effet, que le monastère de Saint-Front avait été édifié, sous le règne de Hugues Capet, par l'évêque Froterius ; mais que, sous Guillaume d'Auberoche, septième successeur de Froterius, qui gouverna l'église de Périgueux de 1099 à 1123, le bourg de Saint-Front et le monastère avec tout son mobilier furent la proie des flammes. Le chroniqueur fait observer qu'à cette époque le monastère était couvert en bois (2). Que devint le tombeau sculpté par Guinamundus, dans cet incendie qui dévora tout? Il dut inévitablement périr avec l'église qui dépendait du monastère. Quant au monument anéanti par les protestants au seizième siècle, c'était très-probablement celui qui, après la destruction du monastère de Saint-Front, avait remplacé le tombeau exécuté par Guinamundus. L'œuvre de cet artiste était un sépulcre sculpté qui renfermait le corps entier de saint Front, retrouvé sous l'épiscopat de Froterius ; le monument détruit au seizième siècle était un « tabernacle » orné d'émaux, qui ne contenait que le chef du saint, sans doute le seul de ses ossements qui eût résisté à l'incendie. Il est donc constant qu'il n'y a aucune identité entre les deux monuments, et que ce n'est pas Guinamundus le sculpteur, mais bien un autre Guinamundus qui aura émaillé la figure de la collection de l'abbé Texier, à la fin du douzième siècle, ou plutôt au treizième.

L'émail signé Guinamundus écarté, il n'y a pas une seule pièce de celles qu'on a prétendu faire remonter au onzième siècle dont on puisse appuyer l'âge sur quelque document que ce soit. Puisque nous ne connaissons ni textes ni monuments en faveur de l'existence de l'émaillerie limousine au onzième siècle, passons au douzième.

« La plus ancienne tradition que nous ayons pu recueillir des émaux de Limoges, disait » du Sommerard (3), ne remonte pas au delà de celle puisée dans une lettre publiée » par Duchesne. » Ce document, sans date, fait partie d'un recueil de différentes lettres écrites à Louis VII (1137 † 1180), dans lequel on trouve aussi quelques missives adressées à d'autres personnages, principalement à des dignitaires, abbés ou prieurs du monastère de Saint-Victor de Paris, dont la bibliothèque renfermait un exemplaire manuscrit de ce recueil. D'après ces circonstances, Duchesne conclut que quelque abbé ou chanoine de

(1) Citations de M. Félix de Verneilh, *Monographie de Saint-Front*, citée par M. de Laborde, *Émaux du Louvre*, p. 60.

(2) « Cuius tempore burgus Sancti Frontonis et monasterium cum suis ornamentis repentino incendio peccatis pro» merentibus conflagravit, atque signa in clocario igne soluta sunt. Erat tunc temporis monasterium ligneis tabulis » coopertum. » (Labbe, *Nova Biblioth.*, t. II, p. 738.)

(3) *Les Arts au moyen âge*, t. III, p. 146.

Saint-Victor doit en avoir été l'auteur. « L'écrivain, ajoute-t-il, en rassemblant ces lettres, » n'a eu égard ni aux sujets, ni à l'ordre chronologique ; il ne les a même pas toujours » classées suivant le rang des personnes (1). » Cependant Duchesne croit qu'il faut faire remonter au règne de Louis VII la transcription de ce recueil. La conséquence toute naturelle que du Sommerard tire de ce fait, c'est que le moine Jean, qui a écrit la lettre dont nous avons à nous occuper, vivait sous le règne de ce prince. Comme Louis VII a régné quarante-trois ans, de 1137 à 1180, la marge est trop grande pour la question à débattre ; nous allons donc chercher à mieux préciser la date de cette lettre. Voici d'abord comment elle est conçue : « Puisque avec votre permission, j'ai quitté l'église de Saint-Satyre pour » suivre monseigneur l'archevêque de Cantorbéry, [je vous fais savoir que] un de mes » amis, par suite du besoin que j'avais d'argent, m'a prêté dix sous d'Anjou. Je lui ai » promis que je les lui rendrais par vos mains. Je vous prie donc de les remettre au porteur » de la présente lettre. Et pour signe de reconnaissance [pour que vous sachiez que cette » lettre est bien de moi, que personne autre n'a pu l'écrire] je vous rappelle que je vous » ai montré dans l'infirmerie une couverture d'évangéliaire de l'œuvre de Limoges, que je » voulais envoyer à l'abbaye de Vutgam, et vous m'avez répondu... », etc. (2). La lettre porte pour suscription : *Venerabili domino et amico suo R. priori Sancti Victoris Parisiensis, suus Joannes eundem quam sibi desiderat salutem.* La date manquant, tâchons de savoir d'abord quel était ce prieur du monastère de Saint-Victor de Paris, dont le nom avait un R pour initiale, et nous arriverons peut-être à la connaître, point essentiel, puisque cette lettre renferme la première mention que l'on ait de l'œuvre de Limoges.

Le recueil contient beaucoup d'autres lettres adressées au même prieur de Saint-Victor. Deux de ces lettres (la 523ᵉ et la 528ᵉ), au lieu de la simple initiale R, portent les trois premières lettres de son nom : *Ric.* Toutes ces missives, au surplus, font voir que le prieur Ric... était un homme très-considéré, auteur de plusieurs ouvrages sur la religion. Ces renseignements nous suffisent pour reconnaître dans ce dignitaire le prieur Richard, qui présida la réunion des chanoines réguliers de la célèbre abbaye de Saint-Victor, lorsque l'abbé Guarinus fut élu en 1172, après la démission que donna de ses fonctions l'abbé Ervisius, qu'on accusait d'avoir favorisé le relâchement de la discipline.

Le *Gallia christiana*, où nous avons puisé ces documents, nous apprend encore que le prieur Richard mourut en 1173 (3). A quelle époque Richard avait-il été revêtu de la dignité

(1) *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 557.

(2) « Quoniam accepta licentia, exivi de ecclesia Sancti Satyri, ut irem cum domino Cantuariensi archiepiscopo, » quidam amicus noster pro magna necessitate commodavit mihi decem solidos Andegav.; cui promisi quod per » manus vestras eos ei redderem. Ideo precor ut latori præsentium eos consignes. Et hoc vobis signum, quod ostendi » vobis in infirmario tabulas texti de opere Lemovicino, quos volebam mittere abbatiæ de Vutgam. Et vos mihi res» pondistis, quod... » (Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 746.)

(3) « Ervisius dignitatem abdicasse legitur anno 1172... Guarinus post Ervisii abdicationem, præsidente Ricardo priore » assumtus e Cagia in abbatem. Benedictus fuit a Mauricio, Parisiensi antistite (1164 † 1196)... Hunc Pontifex » (Alexander III) et cardinalis Johannes, scriptis litteris obsecrarunt ut binos ad se Victorinos canonicos transmitteret, » quod tandem Guarinus præstitit, postquam primum se excusavit de morte plurimorum suæ domus præstantium » virorum, primo sui regiminis defunctorum anno : nempe Ricardi a sancto Victore nuncupati, ecclesiæ Victorinæ » canonici et prioris, viri pietate et doctrina præstantissimi, doctisque libris notissimi, qui morte sublatus est anno » 1173... » (*Gallia christiana*, edit. Paris., 1744, t. VII, p. 668 et 669.)

de prieur? Il est difficile de le dire exactement; mais on lit encore dans le *Gallia christiana* que, sous l'abbé Guntherus, le prieur Nantherus mourut en l'année 1162 (1). Ainsi en supposant que Nantherus ait eu Richard pour successeur immédiat, celui-ci aurait été prieur de Saint-Victor de 1162 à 1173, et c'est dans l'espace de ces onze années que le moine Jean lui aurait envoyé le billet où il est question d'une couverture d'évangéliaire en émail de Limoges, du même genre sans doute que celles qui sont parvenues jusqu'à nous en nombre assez considérable.

Cette première donnée nous conduit au fait qui assignera une date positive à la lettre du moine Jean au prieur Richard. Quel est donc l'archevêque qui occupa le siége de Cantorbéry durant ces onze années de 1162 à 1173, et que le moine Jean avait été autorisé à suivre en Angleterre? Ce fut le célèbre saint Thomas Becket, élu par les évêques d'Angleterre et les chanoines augustins de Cantorbéry, en 1162 (2), lorsqu'il était chancelier du roi Henri II. Nous n'avons pas à raconter ici la querelle qui s'éleva entre le roi et son ancien chancelier devenu archevêque et primat de la Grande-Bretagne. Nous nous bornerons à relever quelques faits, et à citer quelques dates pour fixer celle qui nous intéresse. Thomas Becket, ayant bientôt rétracté la promesse qu'il avait faite de se soumettre aux coutumes adoptées par le parlement général convoqué à Clarendon en 1164, fut sommé de comparaître devant un concile anglican, et condamné par les évêques et les barons (octobre 1164). Le prélat quitta l'Angleterre sous un déguisement, et vint demander un asile à la France. Après plus de six années de séjour dans ce pays, une réconciliation fut opérée entre Henri II et Thomas Becket, à la suite d'un congrès solennel tenu en juillet 1170 près de la Ferté-Bernard. Le célèbre archevêque retourna en Angleterre au mois de novembre, et il était assassiné le 29 décembre suivant, dans son église de Cantorbéry. Ces faits (3) vont nous donner la date que nous cherchons. La lettre du moine Jean nous apprend, en effet, qu'attaché à l'église Saint-Satyre, il avait été autorisé par le prieur de Saint-Victor à suivre l'archevêque de Cantorbéry qui quittait la France en novembre 1170 : c'est donc très-probablement lors de son passage à Paris, pour se rendre en Angleterre. que le moine Jean avait montré au prieur cette couverture d'évangéliaire qu'il emportait pour l'offrir à l'abbaye de Vutgam, et sa lettre a dû être écrite peu après son arrivée en Angleterre et avant la fin tragique de Thomas Becket; car un Français, un moine augustin, n'aurait pas, après ce triste événement, prononcé le nom de l'archevêque avec un tel laconisme, et sans y joindre une expression d'horreur pour le meurtre du saint prélat. La lettre a donc été positivement écrite à la fin de novembre ou dans le courant de décembre 1170. Il n'y a pas lieu de s'étonner d'ailleurs de voir un moine de Saint-Satyre solliciter du prieur de Saint-Victor la permission d'aller en Angleterre avec l'archevêque de Cantorbéry. Saint Augustin, l'apôtre de l'Angleterre, avait fondé l'église de Cantorbéry, où il avait établi des moines qui vivaient sous la règle instituée par lui (4). C'étaient également des moines augustins qui occupaient le monastère de Saint-Satyre, près de Sancerre, dans le

(1) *Gallia christiana*, t. VII, p. 666.

(2) *Fasti Ecclesiæ anglicanæ*, edit. 1716, p. 4.

(3) *L'Art de vérifier les dates*, édit. de 1783, t. I, p. 802. — M. HENRI MARTIN, *Histoire de France*, édition de 1855, t. III, p. 483 et suiv.

(4) *Monasticon Anglicanum*. Londini, 1655, t. I, p. 18.

Berry (1), et l'abbaye de Saint-Victor de Paris renfermait les personnages les plus savants et les plus distingués de cet ordre. On comprend très-bien dès lors les relations qui durent s'établir entre Thomas Becket et les monastères des Augustins pendant le long séjour qu'il fit en France, et comment un moine de Saint-Satyre put être appelé à accompagner l'archevêque de Cantorbéry quand il retourna en Angleterre. Le moine Jean, qui n'était pas sans doute très-riche, puisqu'il faisait un emprunt de dix sous angevins pour son voyage, ne pouvait offrir à l'abbaye de Vutgam (2), où il allait peut-être résider, des présents d'or ou d'argent; il y portait donc ce que la France produisait de plus nouveau en objets de petite valeur. Le Limousin touche au Berry, et les émaux sur cuivre de Limoges durent pénétrer dans cette province dès les premiers temps de la fabrication. Toujours est-il qu'il résulte évidemment de la lettre du moine de Saint-Satyre au prieur de Saint-Victor, que cette fabrication était en activité dans l'année 1170; mais ce texte est le plus ancien qu'on puisse invoquer. Ceux que du Cange, M. de Laborde, l'abbé Texier et nous-même avons découverts sont postérieurs en date. A quelle époque du douzième siècle l'art d'émailler le cuivre avait-il fait son apparition à Limoges? Là est la difficulté. Voyons quelle lumière pourront apporter dans la solution de cette question les émaux subsistants auxquels on a cru pouvoir assigner une date approximative.

Le Musée Britannique possède un médaillon circulaire de dix-sept centimètres et demi de diamètre, divisé en deux parties. Dans l'une, on voit un évêque tenant un vitrail, et au-dessous ces mots : HENRICUS EPISCOPUS; dans l'autre, deux anges qui encensent. Huit vers latins, disposés sur deux lignes, contournent le médaillon et servent de bordure. On a supposé que l'évêque représenté était Henri de Blois, frère du roi Étienne, évêque de Winchester, de 1139 à 1146, et l'on a cru pouvoir attribuer cet émail à Limoges par la seule raison que Henri de Blois était Français. Rien d'abord ne paraît constater d'une manière certaine que l'évêque représenté soit Henri de Blois; le fût-il, ce ne serait pas une raison pour que l'émail fût de Limoges. L'émail, au contraire, appartient par son style et par le ton de ses couleurs à l'école rhénane. Il a les mêmes dispositions et la même dimension que les émaux de la châsse de Deutz (3). La faconde poétique des inscriptions suffirait seule pour signaler l'école allemande. Si l'émail n'a pas été exécuté dans les provinces rhénanes, il a pu être fait à Paris par les artistes lorrains qui y avaient été appelés par Suger dès le commencement de 1145. Il est fort possible aussi qu'il soit postérieur à la mort de Henri de Blois. Cette pièce ne peut donc apporter aucune lumière dans le débat.

Après l'émail où l'on a cru voir Henri de Blois, les plus anciens de ceux qui ont été attribués à Limoges sont la belle plaque du musée du Mans, qui passe pour reproduire la figure de Geoffroy Plantagenet, duc d'Anjou et du Maine, mort en 1151, et les deux plaques du musée de Cluny, dont l'une représente l'Adoration des mages, et l'autre saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas (4).

Dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, nous avons dit que c'était à la tradition seule

(1) *Gallia christiana*, édit. de 1656, t. III, p. 813.

(2) L'abbaye de Wingham, que le moine Jean nomme Vutgam, dépendait de l'église de Cantorbéry. (*Monasticon Anglicanum*, t. I, p. 1148.)

(3) Nous l'avons décrite plus haut, page 42.

(4) Voyez pages 42 et 45, la description de ces tableaux d'émail.

que la plaque du Mans devait cette attribution. Le père Anselme (1) la citait en 1725, et Montfaucon en donnait la description, avec une détestable gravure de la figure, en 1730 (2), en ajoutant qu'elle existait alors dans l'église cathédrale de Saint-Julien du Mans, fixée au deuxième pilier de gauche, proche le jubé. L'inscription gravée et émaillée que l'artiste a placée au-dessus de la tête du guerrier est conçue en ces termes : « Ton épée, prince, » a dispersé la multitude des brigands, et la paix rétablie a donné le repos aux églises. » Comme elle nous paraissait l'unique document qui pût servir à déterminer le nom du personnage, nous avions pensé qu'on devait y voir plutôt Henri que Geoffroy Plantagenet. Celui-ci, disions-nous, soutint une guerre de huit ans contre Louis VII et les Normands, pour obtenir le duché de Normandie que lui disputait le comte de Blois. A l'occasion d'une autre guerre contre Louis VII, postérieure à celle-ci, il s'était attiré les censures du pape Eugène III, et il mourut sans en avoir été relevé. La vie de Geoffroy, en vérité, ne présente aucun fait de nature à motiver l'inscription. Elle s'applique avec bien plus de raison à Henri Plantagenet, fils de ce prince, qui, par son mariage avec Éléonore d'Aquitaine, devint souverain de la Guienne, du Poitou, de l'Auvergne et du Limousin, où l'on suppose que fut fabriquée cette plaque émaillée. Ce prince débuta par mettre un frein au pouvoir aristocratique des barons. Il fit démolir les châteaux fortifiés, élevés par eux de tous côtés, qui servaient d'asile aux criminels et aux gens de guerre coupables de toutes sortes d'exactions : voilà pour le premier vers de l'inscription. Les coutumes que Henri Plantagenet, devenu roi d'Angleterre, avait fait édicter par le parlement de Clarendon, et ensuite le meurtre de saint Thomas Becket, attirèrent, il est vrai, sur la tête de ce prince les foudres de l'Église ; mais la pénitence publique à laquelle il se soumit, devant la châsse du martyr, le fit rentrer en grâce auprès du pape et du clergé, et rendit la paix à l'Église, cruellement agitée dans ses vastes États à la suite de cet événement : ce fait est l'explication du second vers. Henri Plantagenet, ajoutions-nous, mourut en 1189, et fut enterré à Fontevrault. On comprend dès lors qu'un tableau commémoratif de ce prince ait été placé dans la cathédrale de la ville du Mans, capitale du duché d'Anjou, son premier héritage. Quant à Geoffroy Plantagenet, ses restes reposent dans cette église ; il n'y avait pas de raison pour lui rendre le même hommage qu'à son fils Henri, dont la sépulture était ailleurs. Au surplus, en admettant la vérité dans la tradition qui désigne Geoffroy Plantagenet comme le personnage représenté, ce ne serait pas un motif pour reporter jusqu'à 1151 la confection de la plaque reproduisant son image. Eût-elle fait partie, comme on l'a prétendu, du tombeau de Geoffroy, cette date ne lui appartiendrait pas davantage, et il resterait encore à déterminer l'époque où fut achevé le tombeau du prince. Mais la plaque n'a jamais fait partie d'un tombeau : ce n'est pas un fragment détaché ; elle forme à elle seule un tout complet, exécuté peut-être bien après la mort du prince.

M. Hucher, archéologue du Mans, dans une dissertation très-développée, a contesté nos appréciations (3). Il établit d'abord que la tradition avait déjà été constatée antérieurement au père Anselme, dans l'*Histoire des comtes du Maine* publiée en 1643 par Trouillard, qui

(1) *Histoire généalogique*, édit. de 1726-1733, t. VI, p. 19.

(2) *Monuments de la monarchie française*, t. II, p. 70.

(3) *L'émail de Geoffroy Plantagenet* (*Bulletin monum.*, t. XXVI, p. 669).

avait dit : « le portrait de Geoffroy est gravé dans une table de cuivre émaillé et affiché » à une des colonnes de la nef de l'église du Mans ». La tradition est respectable, et nous l'admettrions volontiers s'il y avait le moindre document qui vînt à l'appui. D'ailleurs il s'agit moins, pour l'objet qui nous occupe, d'établir qui est représenté sur la plaque de Geoffroy ou de Henri Plantagenet, que de connaître la date de l'exécution de l'émail. Sur ce point important, M. Hucher émet une affirmation qui, si elle était justifiée, donnerait à la question une solution décisive. Le tombeau de Geoffroy, suivant lui, avait été préparé, quand il vivait encore, par l'évêque du Mans, Guillaume de Passavant, et la plaque émaillée était fixée sur le tombeau. L'achèvement du tombeau serait donc limité entre l'année 1142, dans laquelle le prélat fut intronisé, et 1151, date de la mort de Geoffroy. A l'appui d'une assertion aussi absolue, M. Hucher cite une chronique écrite par un moine Jean, du monastère de Marmoutier, et dédiée à l'évêque Guillaume († 1187). Cette chronique, d'après M. Hucher, contiendrait les faits importants qu'il articule. Voici comment il traduit le latin du chroniqueur : « Dans l'année de l'incarnation du Seigneur, le 7 des » ides de septembre, à l'âge de quarante et un ans, le victorieux duc de Normandie... Geoffroy, revenant de s'aboucher avec le roi Louis, et déjà souffrant d'une fièvre pernicieuse, » fut forcé de s'aliter à Château-du-Loir. Là... après avoir fait de larges distributions d'aumônes, il rendit son âme au ciel et son corps à la terre... Geoffroy fut inhumé dans la » très-sainte église de Saint-Julien du Mans, dans un magnifique tombeau que l'évêque » Guillaume, par un sentiment de pieuse reconnaissance, avait fait élever en l'honneur de » son nom. On y voit l'image révérée du comte magnifiquement dorée et émaillée, dans » l'attitude d'un prince qui semble vouloir abattre l'orgueil des superbes et faire grâce aux » humbles. »

Tout en contestant nos appréciations, M. Hucher nous fait l'honneur de nous reconnaître « comme un écrivain sérieux qui cherche ardemment la vérité et qui la découvre souvent ». Pour répondre à la bonne opinion de M. Hucher sur notre compte, nous avons dû examiner de nouveau la question, et surtout recourir au texte de l'auteur qu'il invoque. Nous devons dire tout d'abord que nous avons été fort étonné de n'y pas trouver ce que M. Hucher lui fait dire, à savoir : que le tombeau de Geoffroy avait été élevé de son vivant et que l'image du comte qu'on y voyait était dorée et émaillée. Examinons tour à tour ces deux points, mais avant tout faisons connaître le texte à nos lecteurs. Le chroniqueur s'exprime ainsi : « Humatus est autem in sanctissima B. Juliani Cœnomanensis ecclesia, in nobilissimo » mausoleo quod ei nobilitati episcopus piæ recordationis Guillelmus nobiliter extruxerat. » Ibi siquidem effigiati comitis reverenda imago, ex auro et lapidibus decenter impressa, » superbis ruinam, humilibus gratiam distribuere videtur (1). » La traduction littérale est la seule qu'il faille employer lorsqu'on veut rechercher le véritable sens d'un auteur du moyen âge. La voici : « Il a été inhumé dans la très-sainte église de Saint-Julien du Mans, » dans un très-noble mausolée que l'évêque Guillaume, de pieuse mémoire, avait élevé à sa » gloire. Là, l'image révérée du comte, représentée en or et en pierre [et] gravée avec art, » semble répartir aux superbes la ruine et le pardon à ceux qui s'humilient. » Non-seule-

(1) Johannis Monachi... *Historia Gauffredi ducis Normannorum... libri duo...*, ap. Dom Bouquet, *Recueil des historiens des Gaules*, t. XII., p. 530.

ment on ne lit pas dans le texte, comme l'a avancé M. Hucher, que le tombeau a été élevé du vivant de Geoffroy, mais on n'y trouve pas même le plus léger indice d'un fait aussi singulier. Du plus-que-parfait *extruxerat*, sur lequel s'appuie sans doute M. Hucher pour soutenir l'addition qu'il veut faire au texte, on ne peut tirer d'autre conséquence, sinon que le tombeau existait antérieurement à la mort de l'évêque Guillaume et au moment où l'auteur de la chronique a publié son livre. Si le moine Jean avait écrit sa chronique au moment même de la mort de Geoffroy, et en rendant compte *de visu* de ses funérailles dans l'église du Mans, célébrées peu de jours après sa mort, le plus-que-parfait *extruxerat* prouverait évidemment que le tombeau avait été élevé antérieurement à la mort du prince. Il n'en est pas ainsi. Le moine Jean a dédié sa chronique à l'évêque Guillaume, il est vrai, mais Guillaume n'est mort qu'en 1187 (1), plus de trente-cinq ans après le comte Geoffroy, et c'est dans ce long intervalle de temps qu'il l'a écrite. Notre auteur n'avait pas connu le comte, souverain de son pays ; il ne savait rien par lui-même ni par ses parents, puisque pour écrire l'histoire de ce prince, il s'est renseigné, comme il le dit lui-même, auprès de différentes personnes élevées en dignité qu'il nomme. On a ainsi la preuve qu'il n'était pas né, ou tout ou moins qu'il était encore dans la première enfance à l'époque de la mort de Geoffroy. Sa chronique émane d'un homme fait, et qui devait déjà être posé dans la société pour pouvoir se permettre d'interroger les vieillards de haute condition qui avaient été à la cour du comte et qui occupaient encore de grandes fonctions. On ne saurait donc donner moins de trente ans au moine Jean au moment où il a écrit son histoire, et en lui supposant même dix ans en 1151, on voit qu'il n'a pas dû l'écrire moins de vingt ans après la mort du comte. Il y a mieux : s'il a dédié sa chronique à l'évêque Guillaume, il est constant qu'il ne l'a publiée qu'après la mort de celui-ci. Les mots *piæ recordationis*, qui s'appliquent à l'évêque, le prouvent évidemment. M. Hucher, qui craint cette objection, donne à ces mots l'interprétation de « par un sentiment de pieuse reconnaissance » ; mais elle est inadmissible, car elle offre un contre-sens. La traduction par « de pieuse mémoire », qui constate que la personne dont on parle n'existe plus, est indiquée par la place que les mots *piæ recordationis* occupent entre *episcopus* et *Guillelmus*. Le chroniqueur a donc pu se servir du plus-que-parfait dans tous les cas, et dire que Geoffroy avait été inhumé dans un tombeau que lui avait élevé l'évêque Guillaume, sans qu'on doive en induire un fait aussi singulier, que ce tombeau avait été préparé du vivant du prince. Le bon sens et les faits historiques repoussent d'ailleurs l'assertion que M. Hucher a mise le premier en avant. Geoffroy Plantagenet, né le 24 août 1113 (2), est mort le 7 septembre 1151, non pas même à quarante et un ans, comme le dit le moine Jean, mais à trente-huit ans, c'est-à-dire dans la force de l'âge. Ce n'est pas à une maladie de langueur et qui ait fait prévoir sa mort qu'il a succombé, mais à une pleurésie qu'il avait gagnée en se baignant, ayant chaud, dans la rivière (3). Comment croire qu'on ait élevé un tombeau à un homme plein de vie et de santé ? Quel que soit l'amour que Guillaume ait porté à son souverain, il ne peut avoir eu cet excès de prévoyance, qui, suivant la juste expression de M. de Verneilh, aurait passé

(1) *Gallia christiana*, t. XIV, p. 384.
(2) *L'Art de vérifier les dates*, t. II, p. 852.
(3) *Gesta consulum andegavensium*, ap. Dacherii *Spicilegium*, t. X, p. 509.

auprès des empereurs romains pour un crime de lèse-majesté. Voyons maintenant les auteurs, qui ne démentent pas moins que le bon sens l'assertion de M. Hucher. Le moine Jean, qu'il invoque, dit que le comte, qui revenait d'une entrevue où il s'était abouché avec le roi Louis VII, fut obligé de s'aliter à Château-du-Loir, et que c'est là qu'il mourut. Il ajoute plus loin qu'il fut inhumé dans l'église du Mans dans un tombeau que l'évêque Guillaume avait fait élever, mais il ne dit pas que l'inhumation ait eu lieu dans le tombeau immédiatement après la mort du comte. L'auteur de la vie de cet évêque dans le *Gallia christiana* s'exprime ainsi : « Guillaume célébra, dans l'année 1151, les obsèques de Geof- » froy, qui avait rendu le dernier soupir en arrivant à Château-du-Loir. Ensuite le corps du » défunt fut transféré dans l'église cathédrale et enseveli avec une grande pompe (1). » Ainsi, pas un mot du tombeau, ce qui doit faire supposer que ce monument n'existait pas au moment de la translation du corps. Rien n'indique au surplus le temps qui s'est écoulé entre la célébration des obsèques à Château-du-Loir et la translation du corps au Mans. En supposant qu'il y ait été transporté immédiatement après les obsèques, il est à croire, comme le dit M. de Verneilh (2), qu'il aura été déposé provisoirement, selon l'usage, sous le pavé de l'église du Mans, jusqu'au moment de l'achèvement du mausolée. Un moine du monastère de Marmoutier, qui a écrit, à la fin du douzième siècle, l'histoire des comtes d'Anjou, après avoir signalé la mort de Geoffroy à Château-du-Loir, dit que son corps fut porté au Mans, mais sans parler de son inhumation dans un tombeau déjà élevé ; il ajoute seulement qu'il existait de son temps un mausolée digne de ce prince (3). Ainsi, non-seulement rien ne vient appuyer l'assertion de M. Hucher, mais tout la repousse, et il faut reconnaître que le tombeau du comte Geoffroy a été élevé après sa mort, ce qui nous conduit déjà tout au moins à l'année 1152, et probablement au delà.

Voyons maintenant si l'image qui pouvait se trouver sur le tombeau du comte était, comme le dit M. Hucher, exécutée sur une plaque d'émail. L'archéologue peut certainement interpréter les expressions d'un auteur du moyen âge, rechercher ce qu'il a voulu dire et tâcher de donner un sens à des textes souvent fort obscurs ; mais il n'est pas permis, pour le besoin de son opinion, d'ajouter au texte, dans une traduction, des mots qui n'y sont pas, et de lui donner, sans l'accompagner d'un commentaire, un sens complétement différent du sens littéral. C'est ce que fait cependant M. Hucher. Il traduit hardiment le texte par : « l'image révérée du comte magnifiquement dorée et émaillée », en y ajoutant le mot émaillée qui n'y est pas ; puis il en tire cette conclusion : « Cette image, *ex auro et* » *lapidibus impressa*, est évidemment notre émail incrusté à la manière byzantine sur fond » d'or. » Nous ne comprenons pas cette phrase sous la plume d'un archéologue qui a l'émail dont il parle sous les yeux et qui répond à des gens qui le connaissent. La figure, en effet, n'est pas sur fond d'or, comme on en voit souvent ; le personnage, le fond et la bordure du tableau sont exécutés en émail ; l'or n'apparaît que pour tracer les linéaments du dessin et les lionceaux des armoiries ; on n'y voit pas la moindre pierre, et il est impossible d'appliquer à cette image entièrement colorée ces termes du texte : *ex auro et lapidibus impressa.*

(1) *Gallia christiana*, t. XIV, p. 384.
(2) *Bulletin monumental*, t. XXIX, p. 229.
(3) *Gesta consulum andegavensium*, ap. Dacherii *Spicilegium*, t. X, p. 509.

Comment supposer que le moine Jean, qui entrait dans des détails sur la manière dont la reproduction de la figure était faite, n'ait pas parlé de sa coloration, qui est la partie dominante dans la représentation sur la plaque émaillée ?

Nous croyons qu'on peut interpréter d'une manière plus saine le texte du moine Jean. L'ensemble de la phrase ne permet pas de voir une statue dans l'effigie du comte : il ne peut s'agir là que d'une représentation sur une surface plane ; cette image est produite par la gravure, *impressa*, et les matières employées sont l'or et les pierres, *imago ex auro et lapidibus*. Nous ferons bon marché de l'or, et nous voulons bien ne voir là, comme M. Hucher, qu'une image dorée, parce que les auteurs du moyen âge ne se gênaient pas pour nous donner du bronze ou de l'argent doré pour de l'or ; mais quant au mot *lapidibus*, il faut bien en faire quelque chose, et l'on ne peut confondre des pierres avec de l'émail. Nous pensons donc que la plaque tumulaire qui couvrait la tombe du comte était de plusieurs sortes de marbres, *lapidibus;* que l'image du défunt y était gravée en profondes entailles, suivant un usage très-fréquent au douzième siècle, *impressa*, et que ces entailles étaient dorées ; que peut-être même certaines parties de l'armure et des vêtements étaient de métal doré. C'est, à notre avis, la seule manière d'interpréter l'*imago impressa ex auro et lapidibus*.

Nous trouvons une preuve en faveur de notre opinion dans deux documents publiés par M. Hucher. Le tombeau de Geoffroy a été détruit seulement en 1562 par les protestants. Un procès-verbal, qui existe dans les archives du chapitre de l'église du Mans, constate les plaintes et les doléances des chanoines à ce sujet, et voici la description que l'on y fait du tombeau de Geoffroy : « Entre les dicts deux autelz derniers, contre un pillier, vers la dite nef, » y avoit un monument et sépulcre de pierre de taille d'un seigneur anglois fort anticque » et magnificque, amorty en franc d'espic, sur lequel il y avoit trois testes fort anticques » dont l'une estoit de marbre vallant huit cens livres tournois. » Comme on le voit, on n'y dit pas un mot de la plaque de cuivre émaillée qui avait une valeur et qu'on n'aurait pas manqué de mentionner, puisqu'on faisait une estimation ; on constate, au contraire, qu'il y avait une tête de marbre, qui devait très-probablement être celle du comte Geoffroy. Un autre « procès-verbal de la ruine, pillage et ravagement de l'église du Mans » existe à la bibliothèque de cette ville et est cité par M. Hucher. On y décrit le tombeau de Geoffroy comme étant celui « où avoit esté inhumé un Anglois ». Mais on ne trouve dans la description aucune mention de l'émail. Cette attribution du tombeau à un Anglais est encore une nouvelle preuve que la plaque émaillée n'y était pas attachée ; sans cela l'inscription qui s'y trouve et les armoiries des comtes d'Anjou sur le bouclier auraient toujours fait reconnaître la tombe pour celle d'un ancien souverain du pays, et n'auraient pas permis de la confondre avec celle d'un Anglais inconnu.

Enfin, Trouillard vivait, comme le fait observer M. Hucher, à une époque relativement rapprochée de l'année 1562. Pour écrire son *Histoire des comtes du Maine*, il avait dû se renseigner auprès de vieillards qui avaient pu voir le tombeau dont il parle, et cependant il ne dit pas que la plaque émaillée en ait fait partie, mais seulement qu'elle est fixée à une des colonnes de la nef de l'église. Faut-il répondre à cet argument de M. Hucher que « la plaque est percée de trous qui ont dû servir à la fixer sur le tombeau » ? Mais ces trous ne signifient rien, puisqu'ils étaient également nécessaires pour l'attacher sur l'entre-

colonnement ou pied-droit à surface plane où, d'après M. Hucher, on voit encore la trace de l'emplacement qu'elle a occupé.

Il est donc parfaitement établi que la belle plaque émaillée que possède le musée du Mans n'a pas été détachée du tombeau de Geoffroy Plantagenet. C'était un tableau commémoratif qui formait à lui seul, comme nous l'avons dit, un tout complet. Du moment que la plaque ne faisait pas partie du tombeau, il n'y a aucun monument, et l'on ne produit aucun texte qui établisse positivement que le personnage représenté soit Geoffroy. Nous n'avons donc pas eu tort de dire que c'est la tradition seule qui a établi cette attribution. Il y a mieux, c'est qu'il est fort possible qu'on ne la doive qu'à Trouillard, qui, trouvant dans l'église du Mans une plaque émaillée reproduisant un comte d'Anjou, y aura vu Geoffroy plutôt que son fils Henri. Il a été suivi sur ce point par tous les historiens qui ont écrit après lui, sans que rien puisse en apporter la plus légère preuve. Chacun peut donc se livrer à ses appréciations sur la valeur de cette tradition, et, sans prétendre l'affirmer positivement, nous avons pu dire qu'on devrait plutôt voir dans la plaque la figure de Henri Plantagenet († 1189), roi d'Angleterre et comte d'Anjou, qui, n'ayant pas sa sépulture dans l'église, était rappelé à la mémoire de ses sujets par un tableau attaché à un pilier auprès de la tombe de son père. M. Franks, du Musée Britannique, a répondu à cela que les armoiries (six lionceaux) disposées sur le bouclier que tient le personnage représenté n'étaient pas celles d'un roi d'Angleterre (1). L'objection serait très-sérieuse s'il s'agissait d'une image exécutée à une époque moins reculée; mais « ce ne fut que » vers le milieu du treizième siècle et sous le règne de saint Louis, que les armoiries » passèrent communément du père aux enfants et devinrent fixes dans les familles (2) ». Dom Bouquet avait d'ailleurs répondu d'avance à M. Franks en nous apprenant que les armoiries placées sur le bouclier, qui étaient celles de la maison d'Anjou, furent apportées par Henri II en Angleterre, où elles restèrent les insignes royaux jusqu'au règne de Henri III, qui changea les lionceaux en léopards (3).

Cette longue dissertation nous a souvent éloigné de notre sujet; résumons-la, afin d'en faire ressortir ce qui peut aider à la solution de la question qui nous intéresse, à savoir, à quelle époque a dû être exécutée la plaque émaillée du musée du Mans attachée jadis à un pilier de l'église Saint-Julien.

En admettant même avec M. Hucher que l'évêque Guillaume ait élevé un tombeau à Geoffroy Plantagenet du vivant de ce prince, on ne saurait supposer qu'il débuta dans sa prélature par faire exécuter ce travail. A l'époque de son intronisation, en 1142, l'église du Mans était en reconstruction, et il s'occupa d'abord de la faire achever. M. Hucher a signalé une date de 1145 sur un des piliers du chœur qui furent reconstruits à cette époque (4); mais après les piliers, il fallut élever les voûtes et couvrir le toit, et ce ne peut être qu'après l'achèvement des grosses constructions qu'on dut faire les travaux intérieurs et surtout les travaux d'art. L'exécution du tombeau serait donc reportée,

(1) *Observations on glass and enamel.*
(2) Le P. Menestrier, *Nouvelle Méthode du blason ou de l'art héraldique.* Lyon, 1770, p. 4.
(3) Dom Bouquet, *Recueil des historiens de France,* t. XII, p. 521, note.
(4) *Bulletin monum.*, t. XXVI, p. 685.

même dans l'hypothèse de M. Hucher, à une époque très-rapprochée de la mort de Geoffroy.

Mais nous avons prouvé que la tombe de ce prince n'avait pu être élevée qu'après sa mort, c'est-à-dire au plus tôt en 1152; la plaque émaillée y eût-elle été attachée, on ne saurait en faire remonter l'exécution à une époque antérieure. Au surplus, les descriptions du tombeau données *de visu*, au douzième siècle, par le moine Jean et par l'auteur du *Gesta consulum andegavensium*, de même que celles qui sont contenues dans les procès-verbaux de 1562, rédigées peu de jours après sa destruction, établissent positivement que la plaque d'émail n'en faisait pas partie. Dès lors il ne reste ni monument ni texte pour établir, ni même pour faire préjuger quel est le personnage représenté et à quelle époque la plaque émaillée a été attachée à l'un des piliers de l'église du Mans, et l'on en est réduit sur ces deux points à des appréciations. Sur le premier, la tradition qui veut qu'on y voie le comte Geoffroy existe, il est vrai, mais cette tradition ne date que du dix-septième siècle. C'est l'historien Trouillard qui le premier nomme ce prince, sans appuyer cette attribution sur aucun document, et très-probablement dès lors d'après son appréciation personnelle. Sur le second point, en l'absence de tout document, on ne peut dire qu'une chose avec quelque certitude, c'est que la plaque appartient à la seconde moitié du douzième siècle. Nous persistons donc à penser que du moment où le tombeau du comte Geoffroy, enrichi de son image de marbre, existait dans l'église, il est plus rationnel de supposer que la plaque d'émail reproduit son fils Henri, souverain de l'Anjou, dont la sépulture était ailleurs, et qu'elle y a été placée peu de temps après sa mort auprès du tombeau de son père. C'est donc de l'année 1189 ou de l'année suivante qu'il faut la dater.

Nous avions dit dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, que la plaque du Mans offrait un travail de ciselure et d'émaillerie plus avancé que celui des deux plaques du musée de Cluny dont nous allons parler; M. de Verneilh, qui fait la même remarque, veut en conséquence la rattacher à l'école rhénane, naturalisée, dit-il, à Saint-Denis par Suger. M. Darcel, qui a fait une étude particulière de l'art de l'émaillerie, ne croit pas non plus que la plaque du Mans soit de travail limousin (1). Elle appartiendrait, suivant lui, à un art intermédiaire entre celui de Cologne et celui de Limoges, à l'école de Verdun, où a pu naître l'émaillerie champlevée sur cuivre (2). M. Darcel fait observer que les tons verts et jaunes dominent dans l'émail du Mans comme dans ceux du Rhin, tandis que ce sont les tons bleu lapis qui signalent surtout les émaux de famille limousine. En outre, les deux vers rimés qui sont gravés au-dessus de l'effigie du comte d'Anjou sont beaucoup plus dans les habitudes des ateliers érudits des provinces rhénanes que dans celles des artisans sans instruction de Limoges. Après avoir examiné de nouveau un grand nombre d'émaux allemands, nous avons adopté l'opinion des deux savants archéologues et rattaché la plaque du Mans à l'école rhénane.

Arrivons maintenant aux deux plaques émaillées du musée de Cluny. Du Sommerard supposait que ces deux plaques provenaient d'une couverture de livre. L'abbé Texier,

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 437.

(2) Voyez plus haut, pages 110 et 112.

de son côté, pensait qu'elles avaient pu appartenir à l'autel de l'abbaye de Grandmont, et il en a reporté l'exécution à l'année 1165, durant laquelle l'église de Grandmont fut dédiée par l'archevêque de Bourges : « Elle venait d'être terminée, dit le savant » archéologue, et décorée d'un maître autel en cuivre doré et émaillé. (1) » Si l'autel de cuivre émaillé de Grandmont a été érigé en 1165, et si les plaques en faisaient partie, l'origine de ces émaux se rattacherait à une époque antérieure à la lettre du moine Jean, de 1170. Mais les documents écrits ne nous permettent de croire, ni que l'autel émaillé de Grandmont ait été élevé en 1165, ni que ces plaques puissent en provenir. A la vérité, l'église de Grandmont fut consacrée le 4 septembre 1165, sous le gouvernement de Pierre de Boschiac († 1172), qui avait été élu abbé dans les derniers jours de février de la même année (2); mais les auteurs du *Gallia christiana*, qui nous révèlent ces particularités, nous font connaître aussi que les prédécesseurs de Pierre de Boschiac avaient édifié seulement la nef, et que ce fut cet abbé qui construisit le chœur et l'abside (3). Il n'est pas possible que toute la partie comprise entre la nef et le chevet, dans une église aussi importante que celle de l'abbaye de Grandmont, ait été terminée dans les six mois qui s'écoulèrent entre l'élection de Pierre de Boschiac et la consécration de l'église. On fit donc très-probablement la cérémonie dans la nef, sans attendre l'achèvement du chœur et de l'abside. Comme le maître autel ne pouvait être établi qu'après l'achèvement du chœur, il fallut procéder à la dédicace avec un autel provisoire. Ce fait de consécration partielle d'une église se rencontre très-fréquemment au moyen âge. Nous en avons un autre exemple au douzième siècle dans l'église de Saint-Denis, reconstruite par Suger, dont la nef fut dédiée en 1140, et le chœur avec le chevet en 1144 (4). Quoi qu'il en soit de cette conjecture, rien ne constate que le premier maître autel de l'église de Grandmont ait été revêtu, dès l'origine, de plaques de cuivre émaillé. On peut, en tout cas, affirmer que celles du musée de Cluny n'émanent pas de cette source. En effet, si l'autel a malheureusement péri en 1793, il nous en reste deux descriptions. La première a été écrite au seizième siècle par le frère Lagarde, religieux de l'abbaye de Grandmont, et l'abbé Texier nous en a conservé le texte (5). La seconde est contenue dans un inventaire de l'abbaye, dressé en 1771 par le délégué de l'intendant de la généralité de Limoges (6) : « Le contre-retable et le » devant de l'autel », porte la description du seizième siècle, « est de cuivre esmaillé ; et y » sont les histoires du Vieux et Nouveau Testament, les treize apôtres et autres saincts, » le tout avec eslévation en bosse... » — « L'ancienne décoration et devant d'autel, » dit l'inventaire de 1771, est de cuivre jaune, émaillé en bleu, avec grand nombre » de figures en relief. » Ainsi, l'autel et le retable de l'église de Grandmont étaient ornés

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 72.

(2) *Gallia christiana*, édit. de 1656, t. III, p. 494.

(3) « Iste (Petrus de Boschiac) ecclesiam perfecit ex parte capitis usque ad ingressum chori clericorum, quæ antea » inchoata fuerat et facta a parte inferiori. » (*Ibid.*, p. 495.)

(4) Sugerii *Lib. de consecratione ecclesiæ*, et *Lib. de rebus in administr. sua gestis*, apud Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 343 et 354.

(5) *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 72.

(6) M. Leymarie, *le Limousin historique*, p. 163.

de figures en relief se détachant sur un fond d'émail bleu. Or les plaques du musée de Cluny, qui reproduisent de plates peintures en émail incrusté, n'ont aucune similitude avec ces figures en relief. Ces figures, d'ailleurs, en relief et dorées, se détachant sur fond d'émail, indiquent un travail du treizième siècle, et non du douzième. On ne saurait donc, sous aucun rapport, admettre l'autel émaillé de Grandmont comme preuve justificative de l'existence, à Limoges, de la peinture en émail incrusté dès l'année 1165.

L'émail qui représente saint Nicolas conversant avec saint Étienne de Muret provient évidemment d'une châsse de ce dernier, et nous puisons dans l'inventaire de l'abbaye de Grandmont de 1790 la certitude que le trésor en possédait une très-belle. Dans cet émail, la tête de saint Étienne de Muret étant sans nimbe, on en a conclu qu'il était antérieur à la canonisation du saint, qui est de la fin de 1189. L'absence du nimbe ne doit être imputée, selon nous, qu'à la négligence de l'émailleur; car il serait inouï, dans l'Église chrétienne, qu'on eût représenté un épisode miraculeux de la vie d'un homme avant qu'il eût été canonisé, quelle que fût sa renommée de sainteté. Après la mort de saint Étienne, arrivée dans son ermitage de Muret en 1124, les moines de l'ordre qu'il avait fondé se transportèrent à Grandmont, près de Limoges, et construisirent dans cet endroit un monastère et une église; puis, retournant à Muret, pour y chercher le corps de leur fondateur, ils le déposèrent sous les dalles de l'enceinte sacrée, en avant de l'autel (1). Mais lorsque la canonisation du saint fondateur de l'ordre de Grandmont eut été proclamée par une bulle du pape Clément III, son corps fut tiré de la terre en grande pompe et placé au-dessus de l'autel de la nouvelle église, qui avait été terminée, entre 1166 et 1172, sous l'abbé Pierre de Boschiac (2). Ce fut bien certainement à cette occasion qu'on fit faire la belle châsse de cuivre émaillé décrite en ces termes dans l'inventaire du trésor de Grandmont de 1790 : « Une grande châsse de bois en dos » d'âne, couverte de cuivre doré et émaillé, extrêmement enrichie et ornée de pierres » précieuses, de cristaux, etc.; ayant trois pieds trois pouces de long, un pied de large, et » deux pieds neuf pouces de hauteur; ouvrant, par un bout, avec une clef et une serrure. » Nous y avons trouvé un sachet de taffetas de drap noir, contenant plusieurs grands » ossements et autres reliques de saint Étienne de Muret, comme nous l'a appris » l'étiquette de parchemin et en caractères gothiques (3). » Cette châsse, donnée à l'église de Razès, en 1790, a disparu pendant la tourmente révolutionnaire de 1793. La plaque du musée de Cluny, qui représente saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas, doit en provenir : elle décorait, soit le coffre, soit le couvercle en dos

(1) « Pergentes ad locum (Grandimontem) divina revelatione compertum, satis Mureto vicinum, ecclesiam et domos » ad habitandum, jussione Domini cujus erat, omni festinatione fecerunt; quibus vili schemate utcumque peractis, » reversi sunt Muretum, et accipientes sanctissimi patris gloriosum corpus, transtulerunt illud in Grandimontem, pau- » cisque scientibus, recondiderunt subtus presbyterium ante altare. » (*Vita sancti Stephani Muretensis*, ex veteri codice, apud Labbe, *Nova Biblioth.*, t. II, p. 681.)

(2) « Convocatis igitur a legato apud Grandimontem multis archiepiscopis..., corpus beatissimi Stephani confessoris a » loco ubi humatum subtus presbyterium ante altare jacebat, cum digno honore elevatum extitit, populo precedente..... » deducitur et super altare ecclesiæ Grandimontis Beatæ Mariæ Virginis honorifice collocatur. » (*Ibid.*, p. 682.) — « Tum » legato jubente, a terra elevatur.....» (*Gallia christiana*, édit. de 1656, t. III, p. 497.)

(3) *Inventaire du trésor de Grandmont*, publié par M. Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 260.

d'âne, et elle concorde par sa dimension avec les proportions que l'inventaire de 1790 attribue au monument. Toutefois il résulte des faits que la châsse de saint Étienne n'a pas été exécutée avant 1189, puisque, jusqu'à cette époque, le corps du saint était resté en terre dans la sépulture où il avait été placé peu après 1124. L'autre plaque du musée de Cluny, où l'on voit l'Adoration des Mages, peut avoir appartenu aussi à cette châsse. Sans aucun doute, elle est de la même époque que celle où est reproduit saint Étienne de Muret; c'est le même faire, ce sont les mêmes émaux; les deux plaques doivent être sorties de la main du même artiste.

Isembert, qui fut abbé de Saint-Martial, de 1174 à 1178, a été cité comme ayant composé pour saint Alpinien une châsse de cuivre émaillé (1). Geoffroi, dans sa chronique, se borne à dire que cette châsse était d'un admirable travail, sans donner à entendre qu'elle fût enrichie d'émail (2); mais cela importe peu, puisque la date qui lui est assignée nous conduit au delà de 1170.

On a encore voulu classer parmi les monuments émaillés du douzième siècle la magnifique châsse de l'église abbatiale de Mauzac, sur laquelle se trouve la figure de l'abbé Pierre, avec cette inscription : PETRUS ABBAS MAUZIACUS FECIT CAPSAM PRECIO. Plusieurs abbés du nom de Pierre ont gouverné l'abbaye de Mauzac; quel est celui qui a commandé ou exécuté la châsse émaillée? Elle avait d'abord été attribuée à Pierre V, abbé de Mauzac en 1252; mais M. Mallay (3) en désigne comme l'auteur Pierre III, qui gouverna l'abbaye de Mauzac de 1168 à 1181 (4). L'abbé Texier, tout en partageant cet avis, fait observer que sur cette châsse « les quatrefeuilles arrondis du douzième siècle y coudoient les quatre-» feuilles lancéolés du treizième. La vesica piscis est aiguë comme sur les châsses du » treizième, et cependant les cintres circulaires couronnés de coupoles, et la forme des » lettres des inscriptions, annoncent le douzième siècle (5). » Mais on n'ignore pas que les artistes, autant par routine que par la difficulté qu'offre le changement de pratique, ont persisté à employer, sur la pierre et sur les monuments d'orfévrerie, des caractères dont les calligraphes avaient déjà depuis longtemps modifié la forme. Un graveur du douzième siècle n'aurait pas fait ces vesica piscis aiguës, ni ces quatrefeuilles lancéolés, qui n'appartiennent qu'au treizième. D'ailleurs le corps de saint Calmine, que renfermait la châsse de Mauzac, ne fut découvert qu'en 1172 (6); ce n'est donc que postérieurement à cette époque que la châsse a pu être confectionnée. Il faut remarquer, au surplus, que le style des émaux qui la décorent n'est plus celui de la première manière des émailleurs limousins, qui cherchèrent d'abord, comme dans les deux plaques du musée de Cluny, à imiter les émaux grecs, dans lesquels les carnations, les vêtements et les accessoires du sujet étaient entièrement rendus en émail. Sur l'une des faces de la châsse de Mauzac, les figures sont en relief; sur l'autre (7), elles sont épargnées sur le plat du cuivre et gravées : les

(1) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 65.

(2) » Capsam Sancti Alpiani opere mirabili composuit. » (Gaufredi *Chronica*, apud Labbe, *Nova Biblioth.*, p. 321.)

(3) *Essai sur les églises romanes d'Auvergne*, p. 26.

(4) *Gallia christiana*, édit. de 1720, t. II, p. 353.

(5) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 67.

(6) Le P. de Saint-Amable, cité par l'abbé Texier, *ibid.*, p. 68.

(7) Du Sommerard en a donné la gravure en couleur (*les Arts au moyen âge*, Album, 10e série, pl. XIII). Nous en avons fourni la description, page 45.

fonds seuls sont émaillés. Ces caractères dénotent la manière des émailleurs limousins du treizième siècle. Il est donc possible que cette belle châsse ait été faite du temps de Pierre V, mais elle ne saurait être reportée à Pierre III ; les auteurs du *Gallia christiana* lui donnent même la date de 1298, époque à laquelle Pierre de Valérie gouvernait l'abbaye (1). En tout cas, fût-elle du temps de Pierre III, on ne saurait lui attribuer qu'une date très-rapprochée de 1170, et elle pourrait n'avoir été exécutée qu'en 1181.

Nous venons d'examiner avec attention les monuments en émail incrusté de Limoges, que l'on a cru devoir faire remonter au douzième siècle en prenant pour point d'appui certains textes et certaines circonstances particulières propres à justifier le choix de cette époque, et nous pensons avoir suffisamment prouvé qu'aucun de ces monuments n'est antérieur à la lettre du moine Jean, de l'année 1170. On peut donc, ce nous semble, résumer ainsi toute cette dissertation. L'appel que fit Suger, au commencement de 1145, d'ouvriers lorrains pour exécuter une colonne entièrement recouverte de tableaux en émail sur cuivre, fournit la preuve incontestable qu'il n'existait pas alors en France d'artistes capables de faire un pareil travail (2). Le silence absolu des historiens de l'Aquitaine du onzième et du douzième siècle sur la pratique de l'émaillerie dans cette province, et l'examen des monuments émaillés subsistants que l'on attribuait au douzième siècle, sont venus corroborer cette preuve. Le premier texte qui révèle l'existence de l'émaillerie sur cuivre à Limoges est de 1170; il est donc postérieur de vingt-cinq ans à l'époque où des orfévres émailleurs de la Lotharingie vinrent s'installer à Saint-Denis à la demande de Suger. Ce texte émane d'un homme qui habitait une province limitrophe de l'Aquitaine, d'un prêtre qui avait dû être immédiatement instruit de ce mode d'ornementation des instruments du culte adopté à Limoges, d'un émigrant qui, dans l'intention de faire une offrande convenable à une abbaye d'Angleterre, y portait naturellement ce que les fabriques françaises avaient le plus récemment mis en œuvre. La nouveauté des productions de l'émaillerie limousine, en 1170, est démontrée par l'isolement de la lettre du moine Jean. Si la fabrication de Limoges eût été en grande activité à cette époque, on en rencontrerait d'autres traces ; mais c'est là le seul document que l'on connaisse. Une autre preuve résulte de l'examen des monuments subsistants : c'est qu'on ne peut même en reporter aucun avec certitude à cette date de 1170. En admettant que la plaque du musée du Mans ait été faite dans l'année où mourut Geoffroy Plantagenet, cette pièce d'émail serait encore postérieure de sept années à l'arrivée en France des orfévres lorrains, auteurs des tableaux d'émail de Saint-Denis. Il est donc très-probable que la fabrique de Limoges était bien près de son début en 1170.

Si l'on consulte l'histoire, et qu'on veuille faire attention au cours naturel de certains événements qui entraînent toujours les mêmes conséquences, on s'expliquera sans peine comment l'établissement de la fabrication des émaux sur cuivre à Limoges peut avoir eu lieu vers cette époque. Il est hors de doute que les tableaux d'émail exécutés par les orfévres lorrains qu'appela Suger durent produire une grande sensation. Cette brillante et

(1) *Gallia christiana*. Paris, 1720, t. II, p 353.

(2) Voyez plus haut, page 128. La croix ayant été terminée et élevée sur cette colonne revêtue d'émaux, fut consacrée par le pape Eugène le jour de Pâques 1147. Comme les orfévres lorrains avaient mis deux ans pour faire les émaux de la colonne, le travail doit avoir été entrepris dans les premiers mois de 1145. (SUGERII *Lib. de rebus in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345, et l'*Art de vérifier les dates*, p. 286.)

inaltérable ornementation du cuivre, matière de peu de valeur, était merveilleusement applicable aux instruments du culte que l'on produisait en nombre considérable dans ce temps de piété fervente, où tant de temples étaient réédifiés ou restaurés; elle convenait surtout à la représentation des scènes de la vie des saints dont les ossements, recherchés en tous lieux et apportés de l'Orient, étaient renfermés dans des châsses exposées sur les autels à la vénération du peuple. Peu d'années s'étaient écoulées depuis que la colonne de la croix de Suger étalait à tous les yeux, dans l'église de Saint-Denis, ses belles peintures en émail incrusté, lorsque Louis VII et Éléonore d'Aquitaine firent prononcer leur divorce par le concile de Beaugency-sur-Loire (18 mars 1152). Bientôt après, la reine de France, redevenue duchesse d'Aquitaine, épousa le jeune Henri Plantagenet, souverain de la Normandie et de l'Anjou, qui réunit ainsi sous sa domination toute la Gaule occidentale, depuis l'embouchure de la Somme jusqu'à celle de l'Adour, sauf la presqu'île bretonne. En 1154, Henri Plantagenet mit sur sa tête la couronne d'Angleterre. Ces graves événements suscitèrent entre Louis VII et Henri une inimitié qui se traduisit trop souvent en guerres fatales aux provinces; mais Henri, le plus grand homme de guerre de son temps, était aussi le politique le plus habile, et ce ne fut pas seulement par les armes qu'il chercha à abaisser la puissance de son rival, seigneur suzerain de ses possessions françaises. On peut être assuré que ce prince, qui eut l'énergie de publier de fortes lois pour rendre le peuple indépendant des barons, et qui concéda des priviléges et des franchises aux villes de ses États, sut aussi appuyer de ses efforts le développement du commerce et des arts industriels. L'émaillerie, qui promettait de prendre un si grand essor, dut fixer ses regards, et, sans aucun doute, il s'efforça d'en introduire la pratique dans ses États. Limoges, ville importante du duché d'Aquitaine, était une colonie romaine; sa réputation dans les travaux d'orfévrerie remontait à une haute antiquité, et il est constant qu'elle était déjà célèbre, à cause de son orfévrerie, sous le roi Dagobert; les orfévres s'y étaient succédé sans interruption, et, à l'époque dont nous nous occupons, elle avait produit des pièces remarquables. Il était donc tout naturel que cette nouvelle industrie de l'émaillerie fût importée à Limoges, de préférence à toute autre ville. A quel moment en eut lieu l'importation? On ne saurait le préciser exactement. Mais si l'on fait attention d'abord que les premières années qui suivirent le mariage de Henri Plantagenet avec Éléonore furent employées par ce prince à guerroyer, soit en Angleterre pour s'assurer la couronne de ce royaume, soit contre son frère Geoffroy qui réclamait le duché d'Anjou, soutenu par le roi Louis VII, et que la paix fut faite entre les deux souverains en 1160; si, d'un autre côté, on considère que la première trace de l'existence de la pratique de l'émaillerie à Limoges n'est pas antérieure à l'année 1170, on sera, nous le pensons, dans le vrai en plaçant la date de cette importation dans l'intervalle qui s'écoula entre 1160 et 1170.

Quels furent les maîtres des Limousins et les importateurs de cette industrie dans l'Aquitaine? Les Grecs, qui dès le sixième siècle avaient pratiqué à Constantinople l'art d'émailler les métaux, et qui devinrent les maîtres des Italiens et des Allemands (1), eurent-ils aussi pour disciples les orfévres de Limoges? La réponse à ces deux questions demande quelques développements. Nous avons fait justice de la fiction qui représentait le doge Orseolo

(1) Voyez plus haut, pages 86 et 103.

arrivant en France, au dixième siècle, accompagné d'un cortége d'artistes grecs ou vénitiens qui auraient fondé l'école d'émaillerie de Limoges; il est inutile de revenir sur ce sujet. Mais beaucoup d'autres raisons ont été produites en faveur de l'origine gréco-vénitienne de cette école (1). Les artistes grecs chassés de l'empire d'Orient par les persécutions des empereurs iconoclastes, avaient été accueillis, a-t-on dit, avec une grande faveur à Venise, où ils importèrent les procédés de l'industrie byzantine. Lorsque la persécution eut cessé, Venise continua à emprunter des artistes à l'Orient pour la construction de ses plus beaux édifices. Ce fut à des artistes grecs que le doge Orseolo confia la réédification de l'église Saint-Marc et l'exécution des grandes mosaïques de ce magnifique temple. A cette époque, les Vénitiens faisaient un grand commerce avec le midi de la France ; ils avaient même un comptoir important à Limoges : « Il y avait autrefois à Limoges une rue nommée » Vénitienne, dit B. de Saint-Amable; cette rue et son faubourg étaient habités par des » marchands vénitiens. Ce qui commença l'an 979, et ce qui obligea les Vénitiens de bâtir » ce faubourg et de se loger à Limoges, fut à cause du commerce des épiceries et étoffes du » Levant, lesquelles ils faisaient venir sur leurs navires par la voie de l'Égypte à Marseille, » et conduire par voiture à Limoges, où ils en avaient établi un grand magasin (2). » Tels sont les motifs sur lesquels on s'est appuyé pour conclure que des artistes gréco-vénitiens suivirent ces marchands au onzième siècle : des architectes auraient bâti un grand nombre d'églises, notamment celle de Saint-Front de Périgueux, dont la forme en croix grecque, les coupoles et le plan rappellent Saint-Marc de Venise ; et des émailleurs seraient venus se fixer à Limoges.

Il est possible que des architectes vénitiens se soient établis dans le midi de la France au onzième siècle, et y aient élevé plusieurs églises dans un style qui se rapprochait plus ou moins de celui de Saint-Marc de Venise ; mais nous ne voyons aucun texte, aucun monument qui donne même à présumer la venue en Aquitaine d'orfévres émailleurs ou d'autres artistes de cette nation cultivant les industries qui se rattachent aux arts du dessin. Au onzième siècle, les Vénitiens étaient entièrement livrés au commerce ; et puisqu'ils empruntaient leurs artistes à l'étranger, ils n'auraient pu en fournir à la France. Voyons d'abord ce qu'était ce comptoir fondé à Limoges à la fin du dixième siècle : « L'importance et la » présence de ce dépôt sont constatées par un acte du commencement du onzième siècle », dit l'auteur d'une histoire de l'abbaye de Saint-Martin-lez-Limoges. « Gérard de Tulle, abbé » de cette abbaye, s'oblige à fournir à perpétuité trois livres de poivre à Gérald, évêque » d'Angoulême, et à ses moines, ce qui lui était facile, le comptoir des Vénitiens touchant » à son monastère (3). » Ainsi les marchands de Venise, qui regardaient Limoges comme l'entrepôt de l'ouest de la France, approvisionnaient cette ville en épices d'Orient ; et qui ne sait qu'un tel négoce est peu favorable au développement du goût pour les arts? D'ailleurs l'émaillerie n'étant pas en pratique à Venise à cette époque, il est impossible

(1) Entraîné par l'autorité des savants qui, les premiers, cherchèrent à retrouver la trace des arts au moyen âge, nous avions d'abord suivi cette opinion (*Description de la collection Debruge*, Paris, 1847, p. 149); des études plus approfondies ne nous ont plus permis depuis longtemps de l'admettre.

(2) De Saint-Amable, *Histoire de saint Martial*, t. III, p. 372, cité par l'abbé Texier, p. 69.

(3) *Histoire manuscr. de l'abbaye de Saint-Martin-lez-Limoges*, p. 158. Biblioth. du séminaire de Limoges, citée par l'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 30.

d'admettre que ces marchands aient eu l'idée d'aller chercher à Constantinople des artistes émailleurs.

Pendant deux siècles, comme nous l'avons rapporté, les émaux incrustés de Limoges ont passé pour byzantins. Bien que cette erreur soit dissipée aujourd'hui, elle a cependant laissé des traces, et les conséquences s'en font sentir encore. On a fini par convenir que les orfévres limousins ont été les auteurs de beaucoup d'émaux considérés longtemps comme byzantins, mais en soutenant que le style grec très-prononcé dont ces peintures en émail sont empreintes dénotait assez quels furent les maîtres des Limousins. Il est bien certain que les Limousins, à l'exemple des Allemands et des Italiens, cherchèrent d'abord à donner à leurs émaux l'aspect des émaux byzantins. C'est ainsi que, dans les plus anciens ouvrages de Limoges, les carnations, à moins que les figures ne soient très-petites, les vêtements et tous les accessoires, sont rendus par des couleurs d'émail, de même que dans les émaux grecs ; mais, entre cet emploi des moyens matériels de distribution de l'émail et l'imitation du style des compositions et du dessin, il y a une grande différence à établir. On peut s'en convaincre en examinant les deux plaques du musée de Cluny. A la vérité, la totalité du sujet y est exprimée en émail ; mais qu'on prenne la peine de comparer ces peintures aux émaux venus de Constantinople, aux miniatures des manuscrits grecs du onzième et du douzième siècle, aux mosaïques des mêmes époques, sorties de la main des Grecs et qui subsistent encore en Italie, et l'on reconnaîtra sans peine que, dans les deux écoles, le style des compositions ne diffère pas moins que celui du dessin. Dans les émaux de Limoges que nous citons, le caractère du dessin est solennel ; c'est le style français marchant déjà dans sa propre voie, comme le dit fort bien M. de Laborde (1). Les dômes et les coupoles, surmontés de croissants et de boules, qui remplissent la partie supérieure des plaques, n'ont rien de réellement oriental, et appartiennent à cette architecture de convention que les enlumineurs français employèrent si souvent dans les encadrements des miniatures, depuis le onzième siècle jusqu'au treizième. Qu'il y a loin de ces figures lourdes et trapues des émaux primitifs de Limoges aux figures sveltes et élancées des peintures byzantines, qui, dans les attitudes et surtout dans la belle manière dont les plis des vêtements sont disposés, conservent encore comme un reflet de l'antiquité !

Si le style des peintures en émail incrusté de Limoges est distinct de celui des émaux grecs, il en est de même du procédé de fabrication. Les émaux grecs sont toujours traités par le système du cloisonnage : un émail champlevé fait à Constantinople serait une exception et l'œuvre individuelle d'un artiste. Les émaux de Limoges, au contraire, sont exclusivement champlevés. Tout en adoptant la méthode du champlevé, les Allemands, élèves directs des Grecs, avaient continué, pendant le cours du douzième siècle, à rendre fréquemment les motifs de simple ornementation par des émaux cloisonnés. C'est ainsi que dans les reliquaires de Maestricht, dont l'exécution remonte au commencement du douzième siècle, les listels d'émail qui font bordure sont exécutés par le procédé du cloisonnage, tandis que les figures sont en émail champlevé (2). A Limoges, où l'art de l'émaillerie n'a pris naissance que dans la seconde moitié du douzième siècle, le mélange des deux pro-

(1) *Notice des émaux du Louvre*, édition de 1853, p. 40.

(2) Voyez notre tome Ier, page 400.

cédés est excessivement rare. Si par hasard on le rencontre sur quelques monuments fort anciens, ce n'est que dans de très-petites parties (1). D'après ces diverses causes, il est facile de conclure que les émailleurs limousins n'ont pas eu les Grecs pour premiers maîtres, et que l'art de l'émaillerie n'est pas venu directement de Constantinople ou de Venise à Limoges.

On a fait valoir aussi, comme preuve de l'origine orientale de l'école de Limoges, le nom de l'artiste Alpais, inscrit sur le charmant ciboire du treizième siècle que possède le Musée du Louvre, nom qu'il faudrait prononcer à la grecque, disait-on, comme si l'*i* eût été surmonté d'un tréma. Du Sommerard en tirait la conséquence que des artistes grecs travaillaient encore à Limoges au treizième siècle. Cette conjecture, fondée seulement sur la forme du mot Alpais, paraissait de peu d'importance à l'abbé Texier, qui déclarait cependant, dans son premier travail sur les émailleurs limousins, que cette consonnance était inconnue dans les anciennes appellations limousines (2). Mais le savant archéologue était parvenu depuis à découvrir l'indication de deux Limousins qui ont porté le nom d'Alpais dans des temps reculés (3). Nous pouvons ajouter que la fille de Louis le Débonnaire, mariée à Conrad I[er], s'appelait aussi Alpais. M. Darcel a cru trouver la solution du problème dans la faute d'orthographe volontaire que renferme le mot *magister*, qui précède le nom d'Alpais sur la coupe du Louvre, où il est écrit *magiter*. « C'est un fait acquis à la » science philologique, dit-il, qu'au moyen âge, en France, de deux consonnes juxta- » posées, l'une s'élidait toujours. Ainsi *magister*, écrit avec une *s* par les savants, était pro- » noncé par tout le monde *magiter* et écrit de même par les ignorants. Alpais devait se » prononcer Alpai, comme nous faisons de Gervais (4). » Le nom d'Alpais inscrit sur la coupe du Louvre est donc sans valeur pour appuyer la supposition de l'existence de maîtres grecs établis à Limoges.

Si les textes sont complétement muets sur la venue d'émailleurs grecs à Limoges au douzième siècle, si le style des peintures, de même que les moyens d'exécution des anciens émaux de Limoges, repousse toute apparence d'intervention byzantine, combien sont puissantes les probabilités qui nous font voir, dans les artistes de la Lotharingie appelés par Suger à Saint-Denis au commencement de 1145, les importateurs en France de l'art d'émailler les métaux, surtout dans son application à la reproduction des figures et des sujets en incrustations d'émail sur de grandes pièces de cuivre. D'après Suger, ces artistes avaient mis deux ans à exécuter les émaux historiés de la colonne qui portait sa croix, mais il y a tout lieu de croire qu'ils firent un autre travail d'une haute importance : c'était une sorte de châsse de cuivre émaillé, reproduisant une église ayant une nef et deux collatéraux ;

(1) L'abbé Texier a publié la gravure d'un ange de bronze, d'un style primitif qui ne se rattache certainement pas à l'école byzantine, et qui doit appartenir à la fin du douzième siècle. Dans les ailes de cet ange, des lignes droites de quelques millimètres de longueur, incrustées d'émail, sont épargnées sur le métal par le procédé du champlevé; mais entre ces lignes on trouve cinq petits cercles de cuivre disposés timidement par le procédé du cloisonnage. C'est là un des très-rares exemples de l'emploi de ce procédé par les émailleurs limousins.—Voyez les *Annales archéologiques*, t. XV, page 285.

(2) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 83.

(3) *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 118.

(4) *Ibidem*, t. XIV, p. 10.

on la voyait encore, au seizième siècle, au-dessus du tombeau de Saint-Denis et de ses deux compagnons que construisit Suger en arrière de l'autel consacré aux trois martyrs. Nous en avons donné la description en traitant de l'orfévrerie (tome I[er], page 411). Le célèbre abbé, dans son livre sur les actes de son administration, ne parle pas de cet édifice de cuivre ; mais les artistes lorrains, n'ayant terminé les émaux de la colonne que vers le commencement de 1147, n'auront pu entreprendre le travail de la châsse, et encore moins l'achever, que postérieurement à cet écrit, qui dut être rédigé peu après les fêtes de Pâques de cette année : ainsi s'expliquerait le silence de Suger. Une inscription qu'on lisait sur le monument constatait au surplus que c'était lui qui l'avait fait élever. Toujours est-il que les émailleurs lorrains au service de Suger restèrent longtemps à Saint-Denis, à une époque où l'on ne faisait pas encore d'émaux à Limoges, ce que nous regardons comme positif d'après le silence absolu des textes et l'absence de tout monument. Ils travaillèrent sous le règne du roi Louis VII et d'Éléonore d'Aquitaine, sa femme, qui assistèrent, comme nous l'apprend Suger (1), à la dédicace de l'église de Saint-Denis, ainsi qu'à la translation des corps des saints martyrs dans le nouveau tombeau élevé par ses soins, et à la bénédiction par le pape Eugène, en 1147, de la belle croix d'or que supportait la colonne de bronze émaillé. Il est naturel de croire que ces artistes, durant leur résidence en France, durent exécuter quelques travaux d'émaillerie qui leur furent certainement commandés, qu'ils formèrent des élèves émailleurs qui se seront répandus ensuite dans des villes renommées pour leurs travaux d'orfévrerie, et même que quelques-uns d'entre eux s'établirent en Aquitaine, attirés par la reine Éléonore, après l'annulation de son mariage avec Louis VII. Il est donc assurément fort probable que les artistes lorrains appelés en France par Suger ont été les promoteurs de l'école de Limoges.

A l'appui de cette opinion, puisée dans un ensemble de faits et d'actes qui nous paraissent assez concluants, nous devons ajouter un renseignement fourni par l'abbé Texier, d'après un manuscrit de 1181 provenant de l'abbaye de Grandmont et qui se trouvait en sa possession. Les frères Guillaume et Imbert, moines de cette abbaye, avaient entrepris, durant cette année, le pèlerinage de Cologne, dans le but d'obtenir quelques reliques des compagnes de sainte Ursule. Philippe de Heinsberg, archevêque de Cologne (1167 † 1191), celui qui fit commencer la magnifique châsse émaillée des rois mages, les accueillit avec faveur et leur remit les ossements de cinq des saintes vierges, qu'ils rapportèrent à Grandmont. Ces reliques furent réparties dans diverses châsses, dont l'une se trouve ainsi décrite dans le procès-verbal dressé au mois d'août 1790, de la distribution faite à plusieurs églises des vases sacrés et des châsses qui composaient le trésor de Grandmont : « Une châsse en » dos d'âne, couverte de lames de cuivre dorées et émaillées..., sur la face antérieure de » laquelle, ornée de quelques figures, on lit ce qui suit en caractères gothiques : HI DUO VIRI » DEDERUNT HAS DUAS VIRGINES ECCLESIE GRANDIMONTIS : GIRARDUS ABBAS SIBERGE (2) : PHILIPPUS » ARCHIEPISCOPUS COLONIENSIS. S. ALBINA VIRGO ET MARTYR. S. ESSENTIA. FRATER REGINALDUS ME

(1) SUGERII *Lib. de rebus in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345. — SUGERII *Liber de consecratione ecclesiæ*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 357.

(2) C'est *Sigeberge* qu'il faut lire : le scribe de 1790 a mal transcrit l'inscription. Girard était en effet, en 1181, abbé du célèbre monastère de Sigeberg, fondé sous l'invocation de saint Michel, en 1066, par Annon, archevêque de Cologne. (*Vita sancti Annonis archiep.*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. XIII, p. 476 et seq., 515 et 517.)

» FECIT. La face postérieure présente six tableaux, dont les sujets sont pris de la légende de » sainte Ursule (1). » Le texte de cette inscription (2), placé au-dessous de quelques figures, a une grande importance; il indique positivement que là se trouvaient les figures des deux vierges dont les ossements étaient renfermés dans la châsse, ainsi que celles des deux donateurs, et que le frère Reginald était l'auteur de la châsse. L'abbé Texier s'est demandé si Reginald était de Cologne ou de Limoges, et, entraîné par l'amour du pays natal, il l'a rangé parmi les émailleurs limousins. L'examen du monument nous engagerait plutôt à faire le contraire. En effet, puisque le portrait de l'archevêque de Cologne, donateur des reliques, est reproduit sur la châsse, n'est-ce pas à Cologne seulement qu'elle a pu être exécutée? Une autre considération, c'est que le nom de Reginaldus, dont les Français ont fait Renauld, est la simple traduction de Reinhold (3), mot d'origine essentiellement germanique. L'archevêque de Cologne, prédécesseur de Philippe de Heinsberg, se nommait précisément Reginaldus (4); quoi de plus naturel alors qu'un moine de Cologne ait porté le même nom que son évêque? Si l'on ouvre, d'ailleurs, les annales germaniques de ces époques, on y trouve un nombre considérable de princes, de comtes, d'évêques, d'abbés, du nom de Reginaldus (5). « Les moines de Grandmont, dit l'abbé Texier, après être restés » peu de temps à Cologne, rapportèrent les reliques dans des vases et non dans des » châsses. » Cela importe peu. Les châsses ont pu être commandées par les frères Guillaume et Imbert avant leur départ de Cologne, et envoyées à Grandmont postérieurement à la translation des reliques. Les termes de l'inscription, la reproduction des figures des donateurs, le nom germanique de l'émailleur, nous paraissent lever tous les doutes. Que conclure de cela, sinon qu'il a dû en être de l'émaillerie limousine comme de toutes les importations nouvelles dans un pays? La concurrence est nulle au début, les premiers essais sont timides, et les produits de la fabrication ne se répandent au dehors que progressivement et après un laps de temps plus ou moins long. Ce qui est vrai de nos jours, où les moyens de transmettre les idées et de faire connaître les découvertes utiles sont multipliés à l'infini, se manifestait plus sensiblement au moyen âge, dépourvu de toutes les ressources de la publicité moderne. Il y a donc lieu de croire que si la fabrication des émaux était en activité à Limoges en 1170, elle était encore assez restreinte alors et limitée à des objets de simple ornementation. Aurait-on envoyé de Cologne à Limoges une châsse représentant des images et des sujets en émail, si Limoges avait pu produire à cette époque des objets d'une telle importance?

La châsse de l'émailleur allemand Reginald, qui offrait l'effigie des saintes et celle des donateurs sur une face, et six tableaux sur l'autre, imprima nécessairement à l'émaillerie limousine une impulsion plus hardie. C'est en effet peu d'années après que fut faite la châsse de saint Étienne de Muret (1189), de laquelle proviennent sans doute les deux plaques du musée de Cluny. La fabrication de Limoges commence par répandre ses pro-

(1) Citation de l'abbé TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 78.

(2) « Ces deux hommes ont donné ces deux vierges à l'église de Grandmont : Girard, abbé de Sigeberg, Philippe archevêque de Cologne. Sainte Albine, vierge et martyre. Sainte Essencie. Frère Reginald me fit. »

(3) Dérivé de *rein*, pur, et de *hold*, gracieux, suave.

(4) *L'Art de vérifier les dates*, t. III, p. 269.

(5) Consulter les *Monumenta Germaniæ historica* de M. PERTZ, aux tables.

ductions dans les provinces qui composaient le duché d'Aquitaine. Quelques années sont à peine écoulées, qu'on lui voit prendre une grande extension : son orfévrerie de cuivre émaillé est déjà recherchée dans différents pays de l'Europe. C'est d'abord en Angleterre qu'elle est portée ; et cela se conçoit, puisque Henri Plantagenet, duc d'Anjou, réunissait la souveraineté du Limousin à celle de la Grande-Bretagne. Aussi trouve-t-on consignées dans un inventaire du trésor de la cathédrale de Saint-Paul de Londres, qui fut dressé en 1295, plusieurs pièces en émail limousin, dont quelques-unes existaient dans ce trésor depuis la fin du douzième siècle. Ce sont : un coffre noir, avec des rosaces en émail, donné par Gilbert, qui était évêque de Londres dans les dernières années du douzième siècle ; deux coffres rouges de l'œuvre de Limoges, venant de Fulck-Basset, quatrième successeur de Gilbert. Divers émaux de Limoges, tels que deux candélabres et une croix processionnelle, sont encore décrits dans cet inventaire, sans indication des noms des donateurs (1). Les productions de Limoges pénètrent jusqu'en Italie. Ughellus, dans son *Italia sacra,* donne le texte d'une charte de l'année 1197, d'où il résulte qu'un certain Fulco, qui venait de faire construire une église à Veglia en Apulie, sous l'invocation de sainte Marguerite, y aurait déposé deux tables de cuivre doré de l'œuvre de Limoges (2).

Au treizième siècle, la fabrication des émaux acquiert un grand développement dans cette ville. Cela tint au changement qui s'opéra dans la manière de disposer de l'émail. L'or, dont les Grecs faisaient usage dans leurs émaux cloisonnés, se prêtait par sa malléabilité à l'emploi de feuilles d'une ténuité extrême, et ces feuilles, découpées en bandelettes, pouvaient épouser, sous la main d'un artiste habile, les contours les plus délicats du dessin sans conserver trop de roideur. Il en était tout autrement du cuivre travaillé par le procédé du champlevé. Les filets qui tracent les linéaments du dessin étant réservés sur le fond même de la plaque, ne sont pas susceptibles de s'amincir comme une feuille d'or battue à part, ni de recevoir des contours aussi adoucis. Il en résulte que, dans les carnations surtout, les traits du dessin restent incorrects et disgracieux. Les émailleurs limousins, qui avaient commencé par rendre la totalité des figures et des sujets avec des couleurs d'émail, en n'épargnant le cuivre que pour obtenir les traits du dessin, renoncèrent donc à ce mode d'émaillerie. Ils gravèrent sur le métal l'ensemble des figures, et les fonds seuls furent émaillés ; ils appliquèrent aussi des figures de haut relief, en bronze fondu et ciselé, sur un fond d'émail. Le graveur, le sculpteur et le fondeur remplacèrent l'émailleur dans les parties les plus importantes de l'orfévrerie de cuivre émaillé. Du moment qu'on restreignait l'émaillerie à la décoration des fonds, les plus grandes difficultés de cet art disparaissaient ; aussi la fabrication de Limoges s'étendit-elle dès lors à une foule d'objets divers, ce qui fait qu'on lui reproche avec raison d'être sortie trop souvent du domaine de l'art pour se livrer à l'industrie purement mercantile.

Malgré les causes si graves qui, à plusieurs reprises, pendant le cours de quatre siècles, ont amené la destruction ou le détournement d'une énorme quantité d'objets émaillés, les beaux monuments de l'émaillerie incrustée de Limoges du treizième et du quatorzième

(1) *Visitatio facta in thesauro Sancti Pauli London. per magistrum Radulphum de Baudák, ejusdem decanum, mense aprilis, ann. gratiæ* MCCXCV. (Apud *Monasticon Anglicanum,* édit. 1673, t. III, p. 310, 312 et 331.)

(2) *Italia sacra,* t. VII, p. 1274.

siècle existent en grand nombre dans les collections publiques et privées de l'Europe, et la plupart des paroisses des anciennes provinces du Poitou, du Limousin et de la Marche possèdent encore aujourd'hui quelques précieux restes de cette orfévrerie. L'abbé Texier a signalé plus de deux cent cinquante reliquaires, châsses, croix et autres objets subsistant dans diverses églises de la Vienne, de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze (1).

Les textes qui étaient complétement muets sur l'existence de la fabrication des émaux à Limoges, antérieurement à la lettre écrite par le moine Jean au prieur de Saint-Victor en 1170, et qui, à partir de ce moment jusque vers la fin du douzième siècle, en font si rarement mention, fournissent ensuite assez fréquemment des preuves convaincantes. Par son testament daté de 1218, Pierre de Nemours, évêque de Paris (1208 † 1220), donne à l'église de la Chapelle en Brie deux coffres de Limoges (2). Dans l'inventaire de Foulques, évêque de Toulouse (1205 † 1231), on décrit deux bassins de l'œuvre de Limoges (3). M. Albert Way, dans l'*Archæological Journal* (4), rapporte plusieurs documents importants qui ont été tirés des anciennes chartes conservées dans les bibliothèques d'Angleterre. Ainsi, parmi les dons de Gilbert de Granville, évêque de Rochester († 1214), figurent des coffres de Limoges. Dans le livre de la visite de Guillaume, doyen de Salisbury en 1220, sont inscrites, comme existant à Wolkingham et à Berkshire, des croix de procession en émail de Limoges, *cruces processionales de opere Limovicensi*. Walter de Bleys, évêque de Worcester, et Walter de Cantilupe, dans leurs règlements datés de 1219 et 1240, sur les vases et ornements destinés au service des églises paroissiales, ordonnent que la sainte hostie sera renfermée dans un ciboire, soit d'argent, soit d'ivoire, soit de l'œuvre de Limoges, *de opere Limovitico*. Le plus curieux des documents cités par M. Albert Way est l'extrait d'un manuscrit de la bibliothèque d'Antony Wood, où l'on apprend qu'en 1267 un artiste de Limoges, maître Johannes Limovicensis, fut chargé d'exécuter le tombeau et l'effigie couchée de Walter Merton, évêque de Rochester. Ce manuscrit contient le compte des dépenses faites par l'exécuteur testamentaire, tant pour l'envoi d'un messager à Limoges, que pour le prix de la tombe et pour le voyage de maître Jean qui accompagna son œuvre en Angleterre (5). Le monument de Walter Merton fut dégradé à l'époque de la réformation; mais il en reste en Angleterre un autre qui témoigne de l'habileté qu'avaient déployée dans ce pays les émailleurs de Limoges : c'est l'effigie de Guillaume de Valence († 1196), conservée dans l'abbaye de Westminster, et regardée naturellement comme l'œuvre de maître Jean, qui avait dû acquérir en Angleterre une grande réputation par le talent dont il avait fait preuve dans le monument de Rochester. L'inventaire du saint-siége dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII renferme plusieurs mentions de pièces en émail de Limoges : « *Duos flascones de ligno, depictos in rubeo colore, cum circulis et*

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 165.

(2) *Gallia christiana*, édit. 1656, t. I[er], p. 442.

(3) CATEL, *Histoire du Languedoc*, p. 901.

(4) Tome II, page 167.

(5) « Computant (executores) XL li. V s. VI d. liberat. magistro Johanni Limovicensi pro tomba dicti episcopi Roffensis; » scilicet pro constructione et carriagio de Lymoges ad Roffam; et XL s. VIII d. cuidam executori apud Lymoges ad ordi- » nandum et providendum constructionem dicte tombe; et X s. VIII d. cuidam garcioni eunti apud Lymoges querenti » dictam tombam constructam et ducenti eam cum dicto magistro Johanne usque Roffam. » (ANTONY WOOD, Mss. Biblioth. Bodl., cod. Ballard, 46, in *the Arch. Journ.*, 1846, t. II, p. 171.)

scutis, de opere Lemoviceno. — Unum vasculum de opere Lemoviceno, cum theriaca (1). » Parmi les textes qui nous font connaître des œuvres de Limoges, on peut placer un dessin de Gaignières reproduisant le tombeau de l'évêque d'Angers Fulger, où le prélat paraît représenté sur une plaque émaillée. Le monument (2) n'existant plus, il est impossible de juger parfaitement l'émail. Nous devons dire que bien que l'évêque Fulger soit mort en 1149, il nous paraît évident, d'après les arcades ogives qui couvrent son tombeau, qu'il n'a dû être élevé qu'à la fin du douzième siècle et peut-être même au treizième.

Certains textes du quatorzième siècle viennent à l'appui des monuments pour démontrer que l'émaillerie de Limoges était encore très en vogue à cette époque et qu'elle avait étendu sa fabrication à des objets très-divers. Nous avons déjà cité l'inventaire de Louis le Hutin, qui constate qu'en 1317 Hugues d'Augeron aurait envoyé à Philippe le Long un chanfrein de cuivre doré et émaillé, commandé à Limoges par le feu roi Louis, pour être donné au roi d'Arménie (3). Le Glossaire de du Cange donne aussi cette citation, tirée du testament de Guillaume de Haric, de l'année 1327, qui se trouvait aux archives royales : « Item, je lais huit cent livres, pour faire deux tombes hautes et levées de l'euvre de » Limoges ; l'une pour moi, et l'autre pour Blanche d'Avaugor, ma chère compaigne (4). »

Les frères J. et P. Lemovici ont laissé leurs noms sur la tombe de cuivre émaillé du cardinal de Taillefer, élevée à la Chapelle, près de Guéret (5).

Les Limousins n'abandonnèrent pas brusquement au treizième siècle les types et le mode de procéder qu'avaient adoptés leurs premiers émailleurs. Ainsi une plaque de cuivre émaillé qui est au Louvre (6), reproduisant la vision de saint François d'Assise, est traitée en partie dans le style des premiers émaux : les carnations, les vêtements et les accessoires sont rendus par des couleurs d'émail ; mais le sujet ne se détache pas sur l'émail, c'est le cuivre qui sert de fond. On donne à la vision de saint François la date de 1224 ; il fut canonisé par Grégoire IX en 1228 : l'émail du Louvre doit donc être postérieur. Sans doute il est un des derniers émaux de cette façon, et l'on peut regarder la plaque de saint François comme une œuvre de transition entre la première manière, qui consistait à rendre la totalité du sujet en couleurs d'émail, et la seconde, qui n'admettait l'émail que pour colorer les fonds. Ces diverses manières d'employer l'émail, et les caractères généraux que les pièces émaillées offrent à un examen attentif, peuvent donc aider à fixer approximativement l'époque de leur confection. Mais du moment que les orfévres émailleurs, renonçant entièrement à leur ancien procédé, ne se servirent plus de l'émail que pour teindre les fonds, les différences qu'on rencontre dans la nature de leurs émaux ne sont pas assez sensibles pour prêter un grand secours. Pour déterminer ce qui appartient au milieu ou à la fin du treizième siècle, on n'est plus guidé que par le style et le plus ou moins de perfection des figures sculptées ou gravées qui se détachent sur les fonds d'émail, ainsi que par la forme des fleurons et ornements qui les accompagnent. Il ne faut pas non plus perdre

(1) *Inventarium de rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ.* Ms. lat. Biblioth. nation., n° 5180, fol. 32 et 139.

(2) Le dessin est reproduit dans le *Bulletin monumental*, t. XXI, p. 460.

(3) *Inventaire des biens meubles de l'exécution le roy Loys.* Ms. fr. Biblioth. nation., n° 7855, fol. 169.

(4) Du Cange, *Glossarium*, v° Limogia.

(5) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 84.

(6) N° 81 de la *Notice des émaux*, par M. Darcel. Paris, 1867.

de vue que l'adoption du style ogival ne fut pas immédiate chez les orfèvres émailleurs de Limoges, et qu'ils sont en retard sur les autres artistes, dont les œuvres se trouvèrent notablement influencées par ce changement radical apporté aux formes architecturales.

Les émailleurs limousins modifièrent très-peu leur manière et les procédés d'exécution au quatorzième siècle. Quelques détails architectoniques, le style de l'ornementation et l'emploi d'un émail rouge pour les fonds, dans les pièces qui ne sont pas de grande proportion, peuvent cependant servir à caractériser les ouvrages de ce temps.

Parmi les émailleurs du quatorzième siècle, on doit citer Marc de Bridier, qui a inscrit son nom, avec la date de 1360, sur une châsse renfermant des reliques de saint Nice, laquelle appartenait à l'abbaye de Saint-Martin de Limoges (1).

Quant aux émaux qui ont été produits au quinzième siècle, ils ne se distinguent pas de ceux du quatorzième. L'examen des monuments ne peut donc venir en aide pour indiquer, même approximativement, l'époque à laquelle a cessé la fabrication des émaux incrustés limousins. Les textes ne sont pas plus favorables : on n'y trouve aucun renseignement à cet égard. C'est en portant l'attention sur la marche et le développement des autres arts industriels, et sur l'adoption d'un nouveau procédé d'émaillerie, qu'on pourra, en trouvant une cause à l'abandon de l'orfèvrerie sur cuivre émaillé, arriver à la solution de cette question. Dès le commencement du quatorzième siècle, malgré les guerres souvent désastreuses que la France eut à soutenir, un goût très-prononcé pour l'orfèvrerie d'or et d'argent commença à prévaloir; et lorsque Charles V, par la sagesse de son administration et grâce aux victoires de ses généraux, eut enfin rendu la France glorieuse et prospère, ce goût pour l'orfèvrerie devint de plus en plus dominant. Les ducs de Berry, d'Anjou et de Bourgogne, frères du roi, rivalisèrent avec lui de luxe et de magnificence. Il est facile de se convaincre, par les inventaires des trésors de ces princes, de la haute importance qu'avait acquise l'art de l'orfèvrerie, qui absorbait tous les autres. Les meilleurs artistes de cette époque, sculpteurs, ciseleurs, fondeurs, se faisaient orfèvres, et les plus belles productions de l'art étaient des œuvres d'orfèvrerie. La coloration de l'or et de l'argent par des émaux ne cessa pas d'être employée ; mais l'émaillerie par incrustation ne pouvait suffire à ces habiles dessinateurs, à ces ciseleurs émérites, lorsqu'ils voulaient enrichir leurs travaux de scènes historiques, ce qui était fort en vogue à cette époque. Ils gravèrent d'abord en fines intailles sur le métal leurs précieuses compositions, qu'ils faisaient ressortir sur un fond d'émail, et bientôt l'introduction de l'émaillerie translucide sur relief, inventée par les Italiens, leur permit de teindre leurs fines ciselures des plus riches couleurs d'émail, et de les transformer ainsi en véritables miniatures d'un éclat merveilleux.

En présence d'œuvres aussi brillantes et de procédés si bien en harmonie avec les progrès toujours croissants des arts du dessin, que devait-il advenir de l'orfèvrerie de cuivre émaillé de Limoges? Dans sa nouveauté, les princes et les riches églises l'avaient recherchée ; à la fin du quatorzième siècle, elle disparaissait de leurs trésors. Si la fabrication limousine continua de produire, ce ne fut plus que pour les églises pauvres et pour les usages vulgaires, et les artistes distingués de cette école cherchèrent naturellement à prendre une autre voie. Le goût du public, qui l'avait soutenue pendant plus de deux siècles, finit par la

(1) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 84.

délaisser tout à fait, et les ateliers se fermèrent successivement. Il est à croire cependant que quelques-uns restèrent ouverts en fabriquant des pièces médiocres sur les anciens modèles, jusqu'au moment où des artistes limousins en vinrent à découvrir un nouveau genre d'émaillerie qui devait éclipser tous les autres : la peinture en couleurs vitrifiables sur fond d'émail.

Résumons en très-peu de mots l'historique de l'émaillerie champlevée sur cuivre.

L'émaillerie, qui avait été connue des Grecs, des Étrusques et des Egyptiens dans une haute antiquité, disparaît plus de deux cents ans avant l'ère chrétienne, et le souvenir en était effacé dans l'empire romain à l'époque où Pline écrivait son *Histoire naturelle;* mais bientôt apparaît chez des peuples de race celtique, qui habitaient les bords de l'Océan, une sorte d'émaillerie par incrustation qui a reçu le nom de champlevée. Cette industrie ne jette qu'une lueur éphémère ; elle n'existait déjà plus au temps de la conquête de Clovis.

A la fin du dixième siècle, des artistes byzantins, attirés à la cour d'Othon II, portent en Allemagne l'art de l'émaillerie par le procédé du cloisonnage, qui était en faveur à Constantinople depuis le temps de Justinien ; et bientôt après, au commencement du onzième siècle, les orfévres des provinces rhénanes, sans abandonner l'émaillerie cloisonnée, en reviennent aux anciens procédés celtiques et restaurent l'émaillerie champlevée sur cuivre. Ils acquièrent dans ce genre de travail une très-grande réputation et produisent au douzième siècle un grand nombre de pièces remarquables.

Quelques-uns de ces artistes, appelés par Suger au commencement de 1145, importent en France l'art de l'émaillerie et exécutent à Saint-Denis de très-importants travaux d'émaillerie champlevée sur cuivre. Peu d'années après, Limoges s'empare de cette brillante industrie et y obtient une très-grande renommée pendant plus de deux cents ans.

Vers le milieu du quinzième siècle, ce genre d'émaillerie est complétement abandonné, et le souvenir même en était à peu près éteint au commencement de notre siècle.

Mais il y a soixante ans environ, de laborieux archéologues commencèrent à exhumer de la poussière les monuments de cet art qui avaient survécu. Une fois connus, ils devinrent l'objet d'un goût très-prononcé et acquirent un prix considérable. Aujourd'hui d'habiles artistes, s'inspirant des beaux modèles, ont remis en honneur cette brillante peinture en incrustations d'émail qui s'applique si merveilleusement à l'ornementation des métaux.





CHAPITRE II

ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

§ I

DE L'ORIGINE ET DE LA NATURE DES ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

I

Préliminaires.

Les peintures en émail incrusté avaient tous les défauts des mosaïques primitives, la roideur du dessin, la nullité ou la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne pouvait racheter ces défauts aux yeux des grands artistes italiens qui, dans la seconde moitié du treizième siècle, s'inspirant des magnifiques débris de la statuaire antique, ouvrirent à l'art des voies nouvelles. Sans renoncer à l'émail, dont l'éclat et la durée étaient éminemment favorables à la peinture décorative des objets d'orfévrerie, ils durent chercher à l'employer d'une autre manière pour l'adapter aux productions de leur génie. D'un autre côté, les immenses richesses du clergé et les progrès toujours croissants du luxe firent adopter presque exclusivement, au quatorzième siècle, l'or et l'argent pour les instruments du culte et pour la vaisselle des grands seigneurs. Les vases sacrés, les ostensoirs, les reliquaires, ne furent plus fabriqués qu'avec ces riches matières ; les autels furent revêtus de bas-reliefs d'or et d'argent finement ciselés ; le dressoirs et les tables des rois et des princes se couvrirent de vases de toutes sortes. L'émaillerie par incrustation, qui nécessitait des feuilles de métal assez épaisses, ne se prêtait donc pas aux exigences de cette nouvelle orfévrerie, qui, en multipliant ses productions, dut en diminuer le poids. Telles furent sans doute les différentes causes qui amenèrent, aussi bien en Italie qu'en France, un changement de manière dans l'application des émaux. Les incrustations d'émail furent remplacées sur les vases d'or et d'argent par

de fines ciselures qui rendaient les ornements ou les sujets que l'artiste voulait représenter; des émaux translucides en teignaient ensuite la surface de leurs brillantes couleurs, et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique. On trouvait donc dans ce genre de travail, suivant l'expression très-juste de Vasari, une espèce de peinture unie à la sculpture, *spezie di pittura mescolata con la scultura* (1).

Voici de quelle manière on procédait.

I

Procédés de fabrication.

Sur une plaque d'or ou d'argent, souvent de très-peu d'épaisseur, l'artiste déterminait, par une intaille destinée à retenir l'émail, le contour du champ que la partie à émailler devait occuper; après quoi, avec des outils très-délicats, il y gravait la figure ou le sujet qu'il voulait reproduire : les parties les plus saillantes des carnations et des vêtements présentaient alors un très-léger relief; les traits du visage n'étaient souvent rendus que par une intaille. La pièce était alors couverte des différents émaux ; les carnations ne recevaient jamais qu'un émail incolore ou très-légèrement violacé; elle était ensuite portée au fourneau.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, lorsque, sous la main des plus habiles artistes, ce genre d'émaillerie tendit à sa perfection, ces procédés reçurent des améliorations. Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfévrerie*, a fait connaître ceux qu'il mettait en pratique. La plaque d'or ou d'argent était fixée par la chaleur sur un stuc composé de poix et de brique pilée, mélangé avec un peu de cire. Cela fait, après avoir tracé avec un compas le contour du champ que devait remplir l'émail, on abaissait toute cette partie de la plaque juste de l'épaisseur que l'on jugeait à propos de donner à l'émail. L'artiste dessinait alors, sur la partie abaissée de la plaque, le sujet qu'il voulait reproduire, et le gravait ensuite en relief, avec des outils très-fins, d'une épaisseur égale à celle de deux feuilles de papier (2). Cellini donne au surplus, dans les plus grands détails, les meilleurs moyens de préparer les émaux et de les appliquer sur la ciselure ; nous allons continuer à lui emprunter ce qu'il y a de plus intéressant à connaître pour compléter la technique des émaux translucides sur relief. Les différentes couleurs d'émail devaient être avant tout pulvérisées dans l'eau, dégraissées et lavées. L'eau en était ensuite exprimée avec soin ; car les émaux, dans ce genre de travail, devaient, dit Cellini, être séchés autant que possible (3). Ces soins pris, on pouvait commencer à émailler le bas-relief. Pour cela on prenait les émaux avec une petite spatule de cuivre, et on les étendait peu à peu, en couche très-légère, sur la ciselure, en distribuant avec goût les différentes couleurs (4).

(1) *Introduzione alle tre arti del disegno*, Pittura, cap. xix. Firenze, 1846, t. I, p. 185.

(2) B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria*. Milano, 1811, p. 45.

(3) *Ibidem*, p. 48.

(4) *Ibidem*, p. 49 et 50.

Cellini recommande d'apporter beaucoup de soin à poser cette première couche, que les émailleurs nommaient première peau, afin que les couleurs soient nettes, qu'elles ne se mêlent pas et qu'elles prennent l'aspect d'une miniature (1). Ensuite la pièce, placée sur une tablette de fer, pouvait être portée au feu, mais on avait soin de l'approcher peu à peu de la bouche du fourneau, pour qu'elle s'échauffât graduellement. Lorsqu'elle était suffisamment chauffée, on la mettait au milieu du fourneau, en observant attentivement l'instant où l'émail commençait à bouger; alors on la retirait, car on ne devait pas laisser couler entièrement l'émail (2). La pièce étant refroidie, on la chargeait d'une seconde couche d'émail aussi légère que la première, et elle était reportée au fourneau. On l'en retirait, comme la première fois, lorsque l'émail entrait en fusion. Après le refroidissement de la pièce, on amincissait l'émail jusqu'à ce qu'il fût suffisamment transparent, en se servant d'une pierre que les Italiens nomment *frassinella*, la même que Théophile appelle pierre de Cos ; enfin on achevait de le polir avec le tripoli (3). La translucidité de l'émail laissait au petit bas-relief les ombres et les rehauts que lui donnait le plus ou moins de profondeur des parties ciselées ; et bien que les émaux fussent étendus en teintes plates, l'artiste, par la perfection du modelé, parvenait à donner à son travail l'aspect d'une fine miniature.

Les émaux employés dans ce genre d'émaillerie présentent une gamme de couleurs assez étendue. On en rencontre de verts, de rosés, de rouge pourpre, de violets, de bleu clair, de gris, de noirs, et de plusieurs sortes de bruns. L'émail blanc et l'émail bleu lapis, toujours opaques, ne sont pas employés; et comme la couleur de chair a pour base l'émail blanc, les carnations dans les émaux sur relief sont rendues par le fond même du métal, recouvert à leur endroit d'un émail incolore ou d'un émail légèrement violacé.

§ II

QUELQUES ÉMAUX SUR RELIEF.

Les émaux translucides sur relief, qui reçurent au seizième siècle le nom d'émaux de basse taille, ne sont pas aussi rares que les émaux cloisonnés ; mais comme l'amour du changement a fait détruire les objets à l'usage de la vie privée qu'ils décoraient, on les rencontre le plus souvent dans les trésors des églises, sur les vases servant aux cérémonies du culte et sur les reliquaires, qui doivent leur conservation à leur caractère sacré. Les pièces qu'ils enrichissent ont été faites dans la période renfermée entre les dernières années du treizième siècle et la fin du seizième. Conformément à la méthode que nous avons adoptée, nous allons signaler un certain nombre des monuments sur lesquels on trouve de beaux émaux translucides sur relief, avant de retracer l'historique de ce genre d'émaillerie.

1° Le parement d'autel ou paliotto de l'autel de Saint-Jacques dans la cathédrale de Pistoia. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre est emprunté à ce paliotto. Le sujet est exécuté en nielle et se détache sur un fond d'émail bleu ; les arceaux sont bordés de blanc et les

(1) B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria*. Milano, 1811, p. 50.
(2) *Ibidem*, p. 50.
(3) *Ibidem*, p. 52.

tympans en sont rouges. — 2° Le buste d'argent et la mitre de saint Zanobi. — 3° Le calice d'Andrea Arditi que reproduit la planche LV de notre album. — 4° Le célèbre reliquaire du saint corporal de Bolsène que conserve la cathédrale d'Orvieto. — 5° Le reliquaire rovenant de l'église Saint-Juvénal, qui appartient aujourd'hui à cette cathédrale. — 6° La belle crosse, de cuivre doré, que reproduit la planche LI de notre album. Une inscription qui se lit au bas de la douille apprend qu'elle a été faite en 1351, pour l'abbé de Brandis qui gouvernait un couvent de Bâle. On y voit des émaux champlevés à côté d'émaux de basse taille. L'alliance de ces deux sortes d'émaux se remarque souvent dans l'orfévrerie italienne de la première moitié du quatorzième siècle. Cette belle pièce appartient au musée de Kensington de Londres. — 7° Un petit triptyque conservé dans la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière, à Munich. On prétend qu'il a appartenu à Marie Stuart. Il aurait été donné à l'électeur Maximilien Ier († 1651) par le R. P. Claudio Acquaviva, général des Jésuites. Quoi qu'il en soit, ce joli bijou est de la seconde moitié du quatorzième siècle et nous paraît de travail italien. Il est émaillé sur ses deux faces. La partie centrale (de cinq centimètres de hauteur sur quatre de largeur) se ferme par trois pièces. Les deux volets sont échancrés pour faire place à la troisième pièce, fixée au haut du tableau par une charnière, et qui, en se relevant, forme au-dessus de la partie centrale une sorte de fronton découpé en arcade trilobée. La partie centrale, dans les deux faces, est divisée en six tableaux égaux disposés par trois en deux rangées. Sur la face couverte par les trois volets, on voit le donateur à genoux devant la Vierge et son Fils. Les sujets des autres tableaux sont tirés des Évangiles ou reproduisent des figures de saints. A l'extérieur de l'un des volets, quatre figures assises au premier rang tiennent des palmes, et en arrière. dix-huit têtes, échelonnées à la manière byzantine, représentent la foule (1). Chaque sujet ou figure est placée sous une arcade trilobée portée par de légères colonnes dans le style italien du moyen âge. A l'intérieur du fronton, on voit Dieu le Père présentant son Fils sur la croix ; à l'extérieur, le couronnement de la Vierge. Les carnations sont finement intaillées sur le fond d'or ; les vêtements et les accessoires, d'un très-léger relief, sont teintés d'émaux translucides colorés ; les sujets et les figures se détachent sur un fond bleu. Bien que microscopiques, les figures sont d'un bon dessin, les draperies amples et disposées avec art (2). — 8° Les deux panneaux latéraux du parement de l'autel Saint-Jacques dans la cathédrale de Pistoia. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit l'un des émaux exécutés par Piero. L'ange est vêtu d'une robe blanche ornée d'une plaque rose sur la poitrine ; le livre qu'il tient à la main est gris foncé et doré sur tranche ; la couleur des ailes, d'un jaune foncé dans le haut, va en se dégradant vers le milieu jusqu'au jaune très-clair à la pointe. La figure se détache sur un fond bleu. Les arceaux tracés en argent sont rouges à la pointe, comme dans le triptyque de Munich que nous venons de signaler. — 9° L'autel d'argent du baptistère de Saint-Jean à Florence. — 10° Le calice exécuté par Andrea Braccini, en 1384, que l'on conserve dans la cathédrale de Pistoia. — 11° Le buste de bronze de sainte Christine, qui se trouve dans la chapelle de l'hôpital à Sienne. — 12° Le reliquaire conservé par le musée de Cluny. Le sujet, exécuté en fortes intailles, est recouvert d'émaux colorés. — 13° Six

(1) Voyez tome II, p. 184.

(2) M. de Hefner-Alteneck a donné la reproduction de ce bijou, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, t. III, pl. X.

médaillons circulaires de 67 à 69 millimètres de diamètre, qui sont conservés au Louvre (n[os] 177 à 182 de la nouvelle *Notice*, par M. A. Darcel ; n[os] 118 à 123 de la *Notice* de M. de Laborde). Nous en avons donné deux dans la planche CXIII de notre album. — 14° Deux pièces rectangulaires qu'on voit également au Louvre (n[os] 183 et 185 de la *Notice* de M. Darcel ; n[os] 124 et 125 de celle de M. de Laborde). Les huit pièces du Louvre appartiennent au commencement du quinzième siècle.

Parmi les monuments d'orfévrerie du quinzième siècle sur lesquels on trouve des émaux traités de la manière décrite par Cellini, nous signalerons : 1° La croix de l'autel du baptistère de Saint-Jean, faite par Antonio del Pollaiuolo et Betto, fils de Betti. Nous l'avons fait reproduire dans notre planche XXXVIII. — 2° La belle paix de Pollaiuolo que nous avons décrite tome II, page 93. — 3° Le calice de la cathédrale de Monza (1). — 4° Les deux jolies plaques d'or émaillées sur leurs deux faces, dont nous donnons la reproduction sur notre planche LXIV, n° 9, et la description dans l'explication des planches à la fin de ce volume.

Pour le seizième siècle, nous indiquerons les émaux de basse-taille qui, avec des émaux champlevés et cloisonnés, décorent le bouclier et le casque de parade de Charles IX. Ces belles pièces sont conservées au Louvre (2).

§ III

HISTORIQUE DE L'ÉMAILLERIE TRANSLUCIDE SUR RELIEF.

I

En Italie.

Nous avons signalé les causes qui ont dû motiver le changement opéré dans la manière d'appliquer l'émail à la reproduction de sujets graphiques. Les documents qui subsistent doivent faire remonter à Nicolas de Pise, et surtout à Jean, son fils et son élève, cette révolution dans l'art de l'émaillerie. Architecte et sculpteur, Jean de Pise exerça une influence notable sur tous les artistes de son temps, et imprima une nouvelle direction à tous les arts qui se rattachent au dessin. On conçoit sans peine qu'un artiste de cette valeur, lorsqu'il voulut faire concourir l'émail à l'ornementation des monuments de son génie, n'ait pu se contenter des plates peintures que présentaient les émaux cloisonnés. En 1286, Jean de Pise fut amené par l'évêque Guglielmino Ubertini à Arezzo, où l'on construisait l'évêché sur les dessins de Margaritone. « Là, dit Vasari, Jean fit en marbre le retable du maître autel, » qu'il remplit de figures, de feuillages et d'ornements, et distribua sur tout l'ouvrage de » très-fines mosaïques et des émaux sur argent fixés dans le marbre avec beaucoup de » soin (3). » Voici la première mention que nous ayons trouvée de l'emploi de l'émail pour

(1) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, t. II, p. 78, 69, 66, 79, 97, 84, 85, 50, 92, 104, 93 et 109.

(2) N[os] 69 et 70 de la *Notice des antiquités, objets du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des Souverains*, par M. BARBET DE JOUY. Paris, 1866.

(3) « E smalti posti sopra piastre d'argento commesse nel marmo con molta diligenza. » (G. VASARI, *Vite di Niccola e Giov. Pisani.* Firenze, 1846, t. I, p. 272.)

la coloration d'un relief d'argent. Peu de temps après, en 1290, Guccio de Sienne exécutait pour l'église d'Assise un calice enrichi de figures niellées se détachant sur un fond d'émail. C'était un acheminement à la coloration des sujets. Ce calice existe encore (1).

Cette époque de la fin du treizième siècle doit être certainement celle de l'invention de ce nouveau genre d'émaillerie, et nous croyons en trouver deux indications dans l'inventaire du trésor du saint-siége dressé par ordre de Boniface VIII, en 1295, pour les pièces qui s'y trouvaient au moment où il monta sur le trône pontifical, et continué en 1300 afin d'y comprendre un certain nombre de pièces qu'il déposait dans le trésor. Dans toute la partie de l'inventaire rédigée en 1295, sauf un très-petit nombre de pièces entièrement émaillées, *smaltatas per totum*, on n'y trouve que des émaux rapportés sur les pièces qu'ils décorent. Ce sont là évidemment des émaux cloisonnés de petite proportion, les seuls que fissent les orfévres italiens au douzième siècle et au commencement du treizième, émaux qui étaient sertis sur les pièces d'orfévrerie, ainsi que l'indique Théophile dans le *Diversarum artium Schedula*. Il n'y a rien du reste dans la rédaction qui indique le mode de confection des émaux ; mais dans la partie de l'inventaire qui est continuée en 1300, on lit dans la description d'une pièce d'orfévrerie une expression toute nouvelle pour désigner les émaux qui la décorent : *Cum esmaltis planis*, c'est-à-dire avec des émaux plans, unis, exécutés au niveau de la pièce (2). Cette qualification de *planis* s'applique donc parfaitement aux émaux translucides sur relief qui présentent une surface unie comme une glace, et qui, s'ils sont exécutés sur la pièce elle-même qu'ils décorent, se trouvent exactement au niveau du métal. D'une autre part, dans la première partie de l'inventaire, les rédacteurs se servent ordinairement de ces expressions, *cum esmaltis ad imagines regis*, *ad cruces albas*, *ad arma regis* (3). Ils indiquent suffisamment par là que ce sont des émaux qui forment ces images, ces croix, ces armoiries dont les pièces sont décorées. Dans la dernière partie de l'inventaire, on voit pour la première fois cette expression : *Cum armis domini nostri exterius esmaltatis* (4). Ici ce sont les armoiries qui sont émaillées ; elles existaient antérieurement à l'émaillure, c'est-à-dire qu'elles avaient été ciselées sur la pièce et émaillées ensuite. La différence des expressions fait bien sentir la différence des deux genres d'émaux : les premiers, antérieurs à Boniface VIII (1294 † 1303), étaient des cloisonnés ou des champlevés ; les seconds, que Boniface avait fait exécuter, étaient des émaux translucides sur ciselure en relief.

Jean de Pise avait associé à ses travaux Agostino et Agnolo, ses élèves (5). Ceux-ci devinrent de grands artistes ; ils propagèrent les principes de leur maître et eurent un grand nombre de disciples. Parmi eux, il faut mettre au premier rang Pietro et Paolo, orfévres d'Arezzo, qui furent les premiers ciseleurs de leur temps. Nous avons déjà cité (6) la tête d'argent

(1) Il est reproduit en couleur dans *le Moyen Age et la Renaissance*, t. III.

(2) « Unam cupam de auro coperculatam, esmaltatam exterius cum esmaltis planis in sumitate. » (F° 197.) — Nous retrouverons plus loin l'expression d'émaux plats dans des inventaires français de 1360 et 1408.

(3) « Avec des émaux aux figures de rois, aux croix blanches, aux armes du roi. » (Fol. 194 r° et v°.)

(4) « Une coupe d'or ayant à l'extérieur les armes de notre seigneur émaillées. » (Fol. 195 v°.)

(5) G. Vasari, *Vite di Agostino ed Agnolo*. Firenze, 1846, t. II, p. 3.

(6) Tome II, page 71.

enrichie de ciselures émaillées qu'ils firent pour renfermer le chef de saint Donato (1).

En traitant de l'orfévrerie, nous avons décrit ou signalé les beaux travaux d'émaillerie exécutés dans la première moitié du quatorzième siècle par les orfévres Andrea Ognabene, Andrea Arditi, Forzore, Ugolino, Viva et Andrea Puccini (2). Nous ajouterons seulement quelques mots sur les émaux du fameux reliquaire de la cathédrale d'Orvieto destiné à renfermer le saint corporal de Bolsène (3). Ce reliquaire est pour ainsi dire invisible, puisqu'il n'est exposé aux yeux des fidèles que le jour de Pâques et le jour de la fête du Saint-Sacrement, et qu'en dehors de ces deux jours il est impossible de faire ouvrir le tabernacle de marbre où il est conservé. Du Sommerard et Didron n'ont pu le voir, et nous n'avons pas été plus heureux. D'Agincourt n'avait pas vu non plus le monument, mais il avait donné dans une proportion très-petite une reproduction de l'ensemble de la pièce d'orfévrerie et de huit des douze tableaux d'émail qui décorent la face principale (4), d'après une publication qu'en avait faite avant lui le père Della Valle ; puis, venant à décrire les émaux, il s'était servi des mots « d'histoires religieuses peintes sur fond d'émail ». Sur la foi de d'Agincourt, qui n'avait jamais étudié les émaux et qui ne comprenait pas l'importance des expressions dont il s'était servi, on avait voulu faire remonter l'invention des émaux peints à l'époque de l'exécution du reliquaire d'Orvieto (1338), en donnant ainsi à ce genre de peinture une origine italienne. Du Sommerard, qui pensait avec raison que les émaux peints avaient été inventés en France, s'était jeté dans le champ des conjectures pour expliquer le fait avancé par d'Agincourt (5). Quant à nous, après avoir vu les beaux émaux italiens du quatorzième siècle, nous avions soutenu et prouvé, dès 1847, que les émaux du reliquaire d'Orvieto ne pouvaient être que des émaux translucides sur relief (6). Ces discussions ont amené les savants italiens, qui pouvaient plus facilement que nous assister à l'exposition du reliquaire, à examiner la nature de ses émaux. En 1863, le prêtre sacristain de la cathédrale d'Orvieto, dont l'attention avait été appelée sur la question débattue et qui nous a paru la bien comprendre, nous a assuré que les douze peintures du reliquaire étaient en émail sur reliefs d'argent et semblables à celles qui décoraient le reliquaire provenant de saint Juvénal, qui appartient à l'église d'Orvieto et qu'on nous fit voir dans une maison située en face de l'église et qui lui sert de garde-meuble.

Dès le milieu du quatorzième siècle, le goût pour ces charmants émaux sur ciselure était général, et toutes les pièces d'orfévrerie devaient en être décorées. On en trouve une preuve dans les statuts de la corporation des orfévres de Sienne, rédigés en l'année 1361. Par l'article XV de ces statuts, il est fait défense à tout maître orfévre de faire travailler pour son compte aucun de ses ouvriers ni aucune autre personne à une œuvre d'art d'orfévrerie, afin,

(1) « La quale opera non fu se non lodevole, si perche in essa fecero alcune figure smaltate, assai belle, ed altri ornamenti; e si perchè fu delle prime cose, che fussero, come si è detto, lavorate di cisello. » (G. Vasari, *Vita di Agostino*, t. II, p. 11.)

(2) Voyez à l'Orfévrerie, t. II, p. 79, 68, 70, 66, 67 et 71.

(3) Voyez-en la description tome II, page 66.

(4) *Histoire de l'art par les monuments*, t. II, p. 111, et t. VI, pl. CXXIII. — On trouve de meilleures gravures du monument dans l'*Istoria del Duomo d'Orvieto*, par le P. Della Valle, et dans les *Stampe del Duomo di Orvieto*, Roma, MDCCXCI.

(5) *Les Arts au Moyen Age*, t. IV, p. 82.

(6) *Descript. de la collection Debruge-Duménil*. Paris, 1847, Introduction, p. 171.

dit le statut, que la réputation des orfévres de la cité de Sienne se conserve et s'accroisse ; mais on excepte de cette interdiction la ciselure et l'émaillure des émaux (1). On supposait sans doute que quelques-uns des anciens orfévres, quoique fort habiles, pouvaient ne pas connaître les procédés de la composition et de la pose des émaux, et l'on ne voulait pas les priver d'enrichir leurs travaux d'un mode de décoration que le public exigeait sans doute sur toute pièce d'orfévrerie nouvellement fabriquée. Nous pouvons citer un exemple de ce cas. Dans l'inventaire de la cathédrale de Sienne de 1467, on lit la description d'une statue de saint Savino posée sur un piédestal d'argent émaillé (2), et dans les archives de l'église on trouve, au livre des recettes et dépenses de l'année 1414, la mention que cette figure d'argent avait été faite par Ambrogio, et que les émaux avaient été posés par Giovanni Turini, orfévre de Sienne (3).

On trouve une autre preuve de ce goût pour les émaux dans l'inventaire de Santa-Reparata de l'année 1418, que nous avons déjà cité. Toutes les pièces d'orfévrerie qui y sont comprises, calices, croix, chandeliers, encensoirs, monstrances, sont enrichies d'émaux.

Parmi les émailleurs de la seconde moitié du quatorzième siècle, il faut nommer Piero, Leonardo et Braccini, dont nous avons signalé dans le paragraphe II quelques beaux travaux ; Berto Geri, chargé en 1366, avec Leonardo, de faire le parement d'autel du baptistère de Saint-Jean à Florence (4) ; et Nicolò Bonaventure et son neveu Enrico, auteurs du beau reliquaire de la tête de saint Sigismond (5). La vogue dont jouissaient en Italie les ciselures émaillées au quatorzième siècle ne fit que s'accroître au quinzième, car nous trouvons des émailleurs parmi les artistes les plus distingués de cette époque si brillante pour les arts.

Giovanni Turini (1384 † 1455), que nous venons de citer, était sculpteur et l'un des plus habiles orfévres de Sienne au commencement du quinzième siècle ; il décorait d'émaux la plupart de ses ouvrages. On trouve dans l'inventaire du Dôme de Sienne de 1467 un grand nombre de pièces sorties de ses mains (6). Nous avons au surplus parlé en détail des travaux de Turini et de ceux de son frère Lorenzo dans notre historique de l'orfévrerie (7).

Le célèbre Antonio del Pollaiuolo (1433 † 1498), peintre, sculpteur et orfévre, a fait beaucoup d'émaux translucides sur relief. Nous avons cité ses travaux en ce genre dans notre historique de l'orfévrerie (8), et nous montrons à nos lecteurs, dans notre planche XXXVIII, l'une des plus belles pièces qu'il ait enrichies d'émaux.

Tommaso Finiguerra, qui s'est acquis une si grande réputation par l'invention de la gravure sur métal, faisait des nielles, et des émaux de basse-taille. Nous avons cité la pièce émaillée qu'il avait exécutée pour l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia (9).

(1) « E questo non s'intenda per intagliare nè per ismaltare i smalti. » (*Statuti degli orafi Senesi dell' anno* 1361, ap. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti.* Firenze, 1839, t. I, p. 45.)

(2) *Inventario del Duomo e dell' opera di Santa-Maria di Siena, a di X d'aprile MCCCCLXVII.* Ms. dell' Archivio dell' opera del Duomo di Siena.

(3) « Ambrogio d'Andrea fa la figura d'argento di S. Savino ; Gio di Turino vi pone gli smalti. » (*Libro ms. entrata e escita, ad annum* 1414, c. XVIII, Archives du Dôme de Sienne.)

(4) Voyez tome II, p. 72 et 99.

(5) *Ibidem*, p. 84.

(6) *Inventario del Duomo e dell' opera di Santa-Maria di Siena...*, cominciato a di X d'aprile MCCCCLXVII. Archives du Dôme de Sienne.

(7) Voyez tome II, p. 88 et suiv.

(8) Tome II, page. 92 et suiv.

(9) Voyez notre tome II, page 95.

Francesco Francia, dont les peintures jouissent à juste titre d'une si grande réputation, était orfévre et excellait dans l'émaillerie. « Il exécuta mieux que personne, dit Vasari, » tout ce que l'on peut attendre de cet art (1). »

Parmi les orfévres du quinzième siècle qui s'étaient fait une réputation pour les émaux, nous citerons comme ayant exercé leur art dans la première moitié du quinzième siècle, Goro, fils de Neroccio, de Sienne, auteur d'un calice daté de 1415 et d'un reliquaire qui est conservé à l'hôpital de Sienne (2) ; Giudino, de Florence, Ambrogio, Jacomo et Giovanni fils de Guido de Sienne, dont nous avons cité les travaux en traitant de l'orfévrerie (3). Dans la seconde moitié du quinzième siècle, on trouve parmi les orfévres émailleurs : Betto, auteur de la partie supérieure de la belle croix que reproduit notre planche XXXVIII (4) ; Matteo et Francesco, dont nous avons cité les travaux en traitant de l'orfévrerie (5). On doit y joindre Antonio, fils de Tommaso de' Mazzinghi, et Giuliano, surnommé il Facchino, que Vasari cite comme des émailleurs de talent, mais qui ne peuvent avoir été, comme il le prétend, élèves de Pollaiuolo, puisqu'ils étaient au nombre des ouvriers de Ghiberti, le premier dès 1403, le second en 1407, et employés à l'hôtel de la Monnaie de Florence en 1450 et en 1457 (6). Cellini nous fait encore connaître Amerigo Amerighi, Michelagnolo da Pinzidimonte et Salvadore Pilli comme d'excellents émailleurs (7).

A la fin du quinzième siècle, Ludovic Sforza, régent, puis souverain du duché de Milan, était un grand amateur des arts ; il avait réuni auprès de lui des artistes du plus grand mérite, et c'est tout dire que de nommer Léonard de Vinci et Bramante. Parmi ces artistes, on comptait le fameux orfévre Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, cité par Cellini comme un très-habile émailleur (8), et Daniello Arcioni ou Arzoni, que Ambrogio Leone (9) nous a fait connaître comme non moins habile que Caradosso dans l'émaillerie. Cet auteur les signale tous deux comme des sculpteurs d'un grand talent, et ajoute qu'Arcioni était surtout remarquable par ses nielles. On ne peut douter d'après cela que les émaux de ces deux maîtres n'aient été des émaux de basse-taille, les seuls en usage à la fin du quinzième siècle et les seuls qui pussent convenir à des artistes qui maniaient habilement le burin.

Dans la description que nous avions donnée dès 1847 des charmants émaux où l'on voit Pierre II de Bourbon et Anne de France, sa femme (10), émaux qui sont reproduits sur notre planche LXIV, n° 9, nous les avions attribués à l'art italien. M. de Laborde (11) a contesté cette origine et a reconnu dans ces émaux un ouvrage purement français, sans

(1) « Lavorò di smalto ancora molte cose d'argento... E per dirlo in una parola, lavorò egli qualunche cosa può far » quell' arte, meglio che altri facesse giamai. » (*Vita di Francesco Francia.* Firenze, 1850, t. VI, p. 3.)

(2) Voyez tome II, p. 106.

(3) *Ibidem*, p. 107.

(4) *Ibidem*, p. 105.

(5) *Ibidem*, p. 107 et 108.

(6) *Vite di Antonio e Piero Pollaiuoli*, Firenze, 1849, t. V, p. 93, et la note 1 de M. Milanesi.

(7) *Due Trattati di* Benv. Cellini, Proœmio. Milano, 1811, p. lvii et lviii.

(8) *Trattato dell' oreficèria.* Milano, 1811, p. 54. On peut consulter sur Caradosso une notice de M. E. Piot dans le *Cabinet de l'amateur*, nouv. série, 1863, p. 25.

(9) Ambrosii Leonis *De nobilitate rerum*, cap. xli.

(10) *Description de la collection Debruge-Duménil.* Paris, 1847, p. 583.

(11) *Notice des émaux du Musée du Louvre.* Paris, 1853, p. 113.

aucune influence italienne. Nous ne pouvons nous rendre à l'opinion du savant archéologue. On n'a en effet jamais rien découvert d'analogue parmi les productions qui subsistent de l'orfévrerie française du quinzième siècle, et l'opinion de Cellini sur les émailleurs français de cette époque, que nous citons plus loin, fait voir qu'ils aimaient à aller vite en besogne, et que ce ne fut pour ainsi dire que de son temps et après avoir étudié les œuvres italiennes qu'ils améliorèrent leur émaillerie. Or il faut reconnaître que nos deux émaux où l'on voit le duc de Bourbon et sa femme en adoration devant le Christ ou la Vierge, qui étaient représentés sans aucun doute dans la partie centrale du triptyque aujourd'hui détachée (1), ont dù être faits du vivant des deux époux, et par conséquent antérieurement à l'époque où les orfévres français avaient imité le faire des émaux italiens. L'histoire nous fournit un fait qui a pu motiver l'exécution de cette œuvre d'émaillerie par des artistes milanais. Ludovic Sforza, régent du duché de Milan, après avoir obtenu de l'empereur Maximilien un diplôme secret qui lui en conférait l'investiture, dépêcha, en 1493, une ambassade à Charles VIII pour l'exhorter à revendiquer le royaume de Naples. Il dut bien prévoir que plusieurs des conseillers du jeune roi s'efforceraient de résister à l'entraînement qui le portait à entreprendre la campagne d'Italie, et il ne manqua pas certainement, pour bien faire accueillir ses envoyés, de les charger de présents pour les membres les plus influents du conseil du roi. Anne de France et son mari Pierre de Bourbon († 1503), bien qu'ils ne fussent plus chargés du gouvernement de la France, jouissaient encore d'une grande influence dans les conseils et sur la personne de Charles VIII (2), et l'on pouvait supposer que, formés à l'école de Louis XI, ils se trouveraient parmi les opposants au traité que proposait Ludovic. Celui-ci dut faire tous ses efforts pour les attirer dans son parti. Ne peut-on pas admettre qu'à cette occasion, le régent du duché de Milan ait envoyé au duc et à la duchesse de Bourbon un bijou, chef-d'œuvre d'émaillerie, sorti des mains des artistes les plus habiles en ce genre de travail, et où il avait eu la galanterie de les faire représenter tous les deux ? Quoi qu'il en soit de cette supposition, nos deux émaux sont certainement ce qui a été fait de plus parfait en émail de basse-taille, et ce n'est pas être fort téméraire que d'en attribuer l'exécution aux orfévres milanais de la fin du quinzième siècle, qui, au dire de leurs contemporains et de Cellini, étaient les premiers maîtres en ce genre de travail.

Parmi les orfévres italiens du commencement du seizième siècle qui se distinguèrent par leurs ciselures émaillées, on doit nommer Antonio Salvi, dont Vasari cite avec éloge les émaux d'une croix d'argent qu'il avait faite pour la Badia de Florence (3), et Michelagnolo di Viviano, dont nous avons signalé les travaux en traitant de l'orfévrerie (4). Un document trouvé dans les archives de Pistoia constate qu'en 1514 Salvi fit pour la ville deux bassins d'argent doré enrichis de trente émaux (5).

Nous ne pouvons mieux terminer la liste des émailleurs italiens que par Cellini lui-même,

(1) Feu M. Roussel, expert en objets d'art, nous a dit avoir vu la partie centrale de ce petit triptyque dans la main d'un amateur.

(2) M. Henri Martin, *Hist. de France*, livr. XLII. Paris, 1856, t. VII, p. 250.

(3) *Vite di Antonio e Piero Pollaiuoli*. Firenze, édit. Lemonnier, p. 94.

(4) Voyez tome II, page 113.

(5) Ciampi, *Lettera*... Vasari. Firenze, 1849, t. V, p. 94, note 3.

qui, dans son *Traité de l'orfévrerie*, a enseigné les procédés dont se servaient ces artistes pour teindre leurs fines et délicates ciselures des vives couleurs des émaux translucides.

Ce procédé d'émaillerie, qui se prêtait si bien à la décoration des pièces d'orfévrerie, en permettant aux artistes d'agrandir les sujets des émaux et de déployer en même temps leur talent dans la ciselure, se répandit en France, en Allemagne, dans les Flandres, et jusque dans l'empire d'Orient.

II

En France.

Ce fut très-probablement au commencement du quatorzième siècle que la pratique de l'émaillerie sur ciselure pénétra dans le midi de la France. On a souvent cité la manufacture d'émail sur or établie à Montpellier, dont parle dom Vaissette dans son *Histoire du Languedoc* (1), sans s'arrêter à rechercher quel pouvait être le genre d'émaillerie pratiqué dans cette fabrique. Pour peu qu'on fasse attention au récit de l'historien et aux motifs qui ont dirigé l'ordonnance de Philippe le Long par lui citée, on restera convaincu que les productions de Montpellier n'étaient autres que des émaux translucides sur relief.

Voici le fait. Philippe le Bel avait transféré dans la partie ancienne de Montpellier la Monnaie royale, placée auparavant à Sommières. Dans la partie nouvelle de la ville, qui était du domaine de don Sanche, roi de Majorque, seigneur de Montpellier, était établie une manufacture d'émail sur or et sur argent. On a vu, par la description que nous avons donnée de la préparation de la plaque de métal ciselé qui doit recevoir l'émail, que, pour peu que ces plaques fussent fabriquées de forme ronde, elles pouvaient présenter, avant que leur léger relief fût revêtu d'émail, tout l'aspect de pièces de monnaie, qui étaient loin d'avoir alors la perfection de celles des temps modernes. D'un autre côté, il devait se trouver parmi les monnayeurs des ciseleurs pour graver les coins de la monnaie du roi, et ces artistes faisaient probablement concurrence aux émailleurs, en ciselant de petites plaques qu'il était facile ensuite de couvrir d'émaux translucides. Le roi de Majorque porta donc ses plaintes au roi de France, prétendant « que la Monnaie faisait du tort à la manu- » facture d'émail en or et en argent établie dans la partie de Montpellier qui était de son » domaine, et qu'il ne pouvait punir les monnayeurs qui délinquaient dans cette partie, à » cause de leurs priviléges ». Sur cette requête, Philippe le Long fit expédier, au mois de juin 1317, des lettres patentes par lesquelles, après avoir déclaré qu'il n'appartient qu'à lui seul d'avoir une Monnaie à Montpellier, il ordonne au sénéchal de Beaucaire « de ne pas » traverser l'ouvrage en émail qui se fabriquait dans la partie de cette ville qui appartenait » au roi de Majorque, mais seulement l'ouvrage en or ». Une plaque d'or ou d'argent préparée pour être émaillée par le procédé du champlevé, ne ressemble en aucune façon à une pièce de monnaie ; une peinture en émail sur une plaque d'or, qui n'aurait fait en ce cas que l'office de la toile ou du bois dans la peinture ordinaire, n'aurait pu appeler en aucune

(1) *Histoire générale du Languedoc*, par un religieux de la congrégation de Saint-Maur. Paris, 1741, t. IV, p. 167.

manière la concurrence des monnayeurs ; la fabrique de Montpellier ne pouvait donc nécessairement produire que des émaux sur relief, dont les procédés, répandus depuis la fin du treizième siècle en Italie, avaient dû s'introduire d'abord dans le midi de la France. On peut en trouver la cause dans le transfert du saint-siége à Avignon en 1309. Des orfévres italiens vinrent sans doute s'établir à la cour du souverain pontife et enseignèrent aux orfévres français les nouveaux procédés d'émaillerie dont ils faisaient usage.

Néanmoins les émaux de basse-taille, qui présentaient d'assez grandes difficultés d'exécution, ne furent adoptés que tardivement et avec tâtonnement par les orfévres du centre et du nord de la France. On ne trouve absolument rien dans les inventaires du trésor des églises et des princes français, non plus que dans les comptes de l'argenterie des rois de France, antérieurs à 1360, qui puisse faire supposer l'existence d'émaux translucides sur relief. Aucun monument d'orfévrerie antérieur à cette époque n'en est décoré. Les émaux que l'on voit sur le piédestal de la statue de la Vierge donnée par la reine Jeanne d'Évreux, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis, ne sont autres que des intailles émaillées se détachant sur un fond d'émail (1). Dans quelques-uns de ces émaux, et notamment dans celui qui reproduit l'ange annonçant aux bergers la naissance du Christ, il y a bien quelques parties de terrain recouvertes d'une couche générale d'émail vert, mais ce n'est là qu'une coloration partielle du métal, sans qu'une ciselure ait été employée préalablement pour rendre le dessin. Dans l'inventaire du duc d'Anjou, rédigé de 1360 à 1368 (2), sur quatre cents pièces enrichies d'émaux, il n'y en a que quatre-vingt-dix environ pour lesquelles le rédacteur de l'inventaire ait indiqué, en dehors des fonds, une coloration des figures par des émaux. Celles-ci seules devaient avoir des émaux translucides sur relief ; toutes les autres étaient certainement enrichies d'émaux à figures intaillées se détachant sur un fond d'émail, comme sont ceux du piédestal de la statue de la Vierge donnée à Saint-Denis par Jeanne d'Évreux. Ainsi nous croyons qu'on peut ranger parmi les émaux tanslucides sur relief ceux qui sont indiqués sur les pièces ainsi décrites : « Article 153 : Deux flascons d'argent dorez et esmaillez » de la devise qui s'ensient : l'un est esmaillié d'azur à plusieurs souages... et en l'esmail, » devers le ventre, a un homme à genoux devant une dame vestue de vert, et tient la dite » dame un heaume, et derriere l'omme a un levrier, et derriere la dame a un espaignol ; et » derriere l'omme, en l'autre quarré, a une dame vestue de tanné (couleur fauve), et en sa » main une pomme ; et en la quarre derriere la dame, a une dame vestue d'une cote vert... » Et oudit plat du flascon a un esmail d'azur ouquel est un homme armé sur un cheval » blanc... Art. 203 : Un grand hennap d'or... et est le dit hennap et le couvercle esmaillé à » sers (cerfs) de leur couleur... Art. 369 : un hennap couvert... semé d'émaux où il y a arbres » et connilz (lapins) de plusieurs couleurs... Art. 476 : Un pot blanc..., et il y a un esmail, » sur le couvescle, d'azur, où est un lievre rouge... » Ces trois derniers émaux, à une seule figure, ne présentaient pas de grandes difficultés à l'émailleur. On trouve encore dans l'inventaire du duc d'Anjou, à l'article 442, l'expression « d'esmaux plas », correspondant évidemment à celle de *esmaltis planis*, que nous avons signalée dans la seconde partie de

(1) Voyez tome II, page 27, et plus haut, page 123.

(2) *Inventaire de joyaux de Louis, duc d'Anjou, dressé de* 1360 *à* 1368, publié par M. de Laborde en tête de la deuxième partie de la *Notice des émaux du Louvre*, Paris, 1853.

l'inventaire du saint-siége rédigé en 1300 (1). N'y aurait-il donc que ces émaux plats qui fussent des ciselures entièrement colorées d'émail, de véritables émaux translucides sur relief, comme ceux que nous avons signalés, et qui reproduisent tout l'aspect d'une peinture ? Les émaux en partie colorés, qu'on trouve sur environ quatre-vingt-dix pièces dans l'inventaire du duc d'Anjou, ne seraient-ils que des émaux à intailles émaillées, avec quelques parties seulement recouvertes d'une couche d'émail, comme dans les émaux du piédestal de la statuette du Louvre venant de Jeanne d'Évreux ?

Il est, au surplus, rarement possible de se fixer d'une manière absolue sur la nature des émaux d'après les termes des inventaires et des comptes du quatorzième et du quinzième siècle. Les émaux translucides sur relief n'avaient pas encore alors reçu, en France, de nom particulier, et l'on ne saurait les reconnaître que par quelques mots ajoutés à leur description. Ce n'est qu'au commencement du seizième siècle, et lorsque Limoges eut produit les émaux peints dont elle couvrit des coupes et des vases de toute nature, qu'on désigna les émaux sur ciselure en relief par le nom d'émaux de basse-taille, ce qui équivalait au nom d'émaux sur bas-relief que leur donnait Cellini dans le traité où il en explique la fabrication (2). L'adoption de cette qualification, qui permet de reconnaître exactement, dans les inventaires du seizième siècle, la nature des différents émaux, nous vient en aide pour constater que les émaux sur relief étaient encore rares dans le centre et le nord de la France à l'époque de Charles V. Ainsi, dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais de 1573, que nous avons déjà cité, sur trente-deux pièces enrichies d'émaux, il n'y en a que six dont les émaux soient désignés sous le nom d'émaux de basse-taille, et, parmi ces pièces, une seule (un calice, article 102) provient de Charles V. En dehors des émaux cloisonnés (émaux de plicque) et des émaux à armoiries (émaux champlevés), les autres émaux compris dans l'inventaire de ce prince, daté de 1379, sont presque tous décrits, comme nous l'avons fait déjà remarquer, avec les expressions qui servaient à désigner les pièces à sujets rendus, sur le métal, par une intaille remplie d'émail et se détachant sur un fond émaillé. Pour terminer ce qui a rapport aux émaux à l'époque de Charles V, on doit dire que, dans l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, où l'on ne rencontre qu'un très-petit nombre de pièces décorées d'émaux de basse-taille, l'une de ces pièces est un calice (3) d'argent doré, don de Charles V, « esmaillé de basse taille, champ d'azur, chapiteaux et » images dessus partout le dehors d'iceluy et de sa platine (patène) ».

Dans l'inventaire dressé, en 1405, des magnifiques pièces d'orfévrerie dont le duc de Berry, frère du roi, venait de doter une sainte Chapelle qu'il avait érigée à Bourges (4), on trouve un assez grand nombre de pièces enrichies d'émaux à sujets, et dans la description qui en est faite, on se sert de deux expressions très-différentes pour les désigner. Les uns, au nombre de sept, sont décrits avec cette formule, la plus usitée : « Deux huisselles esmail» lées d'une Annonciation ; — une croix esmaillée en tout de plusieurs angels, — esmaillée

(1) « Un grand cor... et le couvecle dudit cor est esmaillé de vert à plusieurs bestes sauvages, et y a quatre granz » esmaux plas... »

(2) « Fatte le dette diligenze, si potrà cominciare a smaltar l'opera di basso rilievo. » (B. Cellini, p. 49.)

(3) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 139.

(4) *Inventaire du trésor de la chapelle Saint-Sauveur de Bourges du jour de Pâques* 1405, publié dans les *Annales arch.*, t. X, p. 35, 40 et 209.

» à l'entour de plusieurs apostres (1). » Les autres, au nombre de trois seulement, sont ainsi désignés : « Un chef de saint Ursin, d'argent doré... et environ le col a un orfray où » sont plusieurs demy images esmaillées ; — et sied sur un entablement d'argent doré » où il y a plusieurs demy ymages d'apostres et vierges esmaillez ;— une grande croix où il » y a plusieurs ymages d'esmail (2).» Dans le premier cas, ce sont des pièces avec un sujet gravé en intailles niellées d'émail, se détachant sur un fond d'émail ; dans le second, ce sont les sujets mêmes qui sont émaillés, et l'on doit y voir des émaux sur ciselure en relief. Il faut remarquer que près de trente années s'étaient écoulées depuis la confection de l'inventaire du trésor de Charles V ; l'émaillerie translucide sur relief était donc en progrès.

Enfin, dans un inventaire fait après le décès du duc d'Orléans, frère de Charles VI, le 4 décembre 1408 (3), on trouve, dans la description des émaux à sujets, les deux expressions différentes que nous venons de signaler dans l'inventaire de la chapelle du duc de Berry. A côté de pièces avec des émaux ainsi désignées : «Un reliquaire d'or... et dehors est esmaillé » d'apostres ; — ung reliquaire... esmaillié d'un crucifiement au dos ; — ung mirouer » garny d'or, où, au costé, en ung esmail, est Notre-Dame » (4), expressions qui doivent s'appliquer à des sujets gravés en intailles niellées d'émail et se détachant sur un fond émaillé, on en rencontre deux avec cette indication que ce sont les images elles-mêmes qui sont émaillées : « Ung livre d'or a tout la chemise d'or, où dedans a la Salutation, Élisabeth » et la feste de Noël esmailliées ; — ung tableau à mettre reliques... où sont esmaillez les » XII apostres (5). » Du reste, on ne voit dans cet inventaire qu'un seul exemple d'un émail au plat : « Ung tableau d'or d'une image de Notre-Dame taillée et esmaillée au plat (6). » Il est impossible de ne pas reconnaître, dans cette expression « image taillée et esmaillée au plat », une ciselure émaillée, un véritable émail de basse-taille. C'est la traduction évidente, comme dans l'article 442 de l'inventaire du duc d'Anjou que nous venons de citer, des mots *esmalta plana* que nous avons rencontrés dans l'inventaire du trésor pontifical, à la date de 1300. Mais faut-il admettre que ce tableau d'or était la seule pièce du trésor du duc d'Orléans qui fût enrichie d'un véritable émail translucide sur ciselure en relief?

La conclusion que l'on peut tirer de ces documents, c'est que l'émaillerie de basse-taille, introduite d'abord dans le midi de la France (et peut-être seulement à Avignon et à Montpellier), y fut pratiquée exclusivement durant toute la durée du quatorzième siècle ; c'est là que Charles V, le duc d'Anjou et les princes français se procurèrent les rares pièces décorées d'émaux translucides sur relief qu'on rencontre dans leurs trésors. Les orfèvres du centre et du nord de la France ne mirent pas alors en pratique l'émaillerie de basse-taille proprement dite, et ils se contentèrent de produire de ces émaux (auxquels M. de Laborde donne le nom d'émaux mixtes) dont les figures ou les sujets, exprimés par des intailles niellées d'émail, sont épargnés sur le métal et se détachent sur un fond d'émail champlevé

(1) Articles 8, 10, 14, 16, 23, 24, 26 et 28.

(2) Articles 9, 19 et 22.

(3) *Papiers et registres des joyaulx et vaisselle d'or et d'argent... de feux monseigneur...* (déchirure) *et madame la duchesse d'Orléans, sa femme... inventoriés au chastel de Blois le mardi* IIIIe *jour de décembre* 1408. Arch. nation., Ms. KK, 268.

(4) *Ibidem*, fol. 7 et 10.

(5) *Ibidem*, fol. 9 et 18.

(6) *Ibidem*, fol. 33.

opaque ou translucide. Ils commencèrent par colorer certaines des parties de métal réservées, comme dans quelques-uns des émaux du piédestal de la statuette du Louvre venant de Jeanne d'Évreux ; plus tard, au commencement du quinzième siècle, ils arrivèrent à produire, à l'imitation des Italiens, des ciselures émaillées, de véritables émaux de basse-taille. Ce serait à cette époque qu'il faudrait reporter les beaux émaux sur or qui sont au Louvre et que nous avons signalés.

Au commencement du seizième siècle, ce genre d'émaillerie avait obtenu une grande faveur en France et dans les Flandres. Benvenuto Cellini constate en effet, dans son *Traité de l'orfévrerie*, qu'il était fort en usage de son temps dans ces deux pays ; mais il ajoute à ce fait une observation qui ferait supposer que ce n'était pas depuis un très-long espace de temps que les orfévres français étaient arrivés à la perfection dans l'émaillerie sur relief. « Les orfévres de France et de Flandre, dit-il, améliorèrent beaucoup leur travail en étu- » diant les œuvres d'émail de nos artistes, après avoir reconnu qu'elles offraient la vraie » manière d'employer l'émail. Mais, comme la pratique de ce mode d'émaillerie est fort » difficile à acquérir, il y eut de ces orfévres qui expérimentèrent une autre manière plus » facile d'émailler, *più facile di lavorar detto smalto* ; et, après avoir acquis une grande » habileté de main dans ce genre de travail, ils produisirent une infinité d'ouvrages qui mé- » ritèrent les louanges de ceux qui étaient peu expérimentés dans l'art de l'émaillerie (1). » Cellini devait certainement entendre, par ce mode expéditif d'émaillerie, ces émaux dont les figures simplement intaillées et niellées d'émail se détachaient sur un fond d'émail champlevé opaque ou translucide.

Parmi les orfévres qui faisaient des émaux translucides sur relief sous François Ier, on peut citer Renaut Damet, qui exécuta pour ce prince, en 1528, « un petit coffret d'argent » doré, taillé et émaillé de basse-taille » (2). Dans l'inventaire fait à Fontainebleau le 15 janvier 1560, après la mort de Henri II, on trouve quelques-uns de ces émaux sur relief (3) ; mais ils sont déjà, pour la plupart, qualifiés d'anciens ; les émaux peints qui avaient été inventés à Limoges et qui étaient arrivés alors au plus haut degré de perfection, avaient fait abandonner ces brillantes ciselures émaillées.

Les orfévres français employèrent surtout l'émail, dès le milieu du seizième siècle, à la coloration des figures et des ornements dont ils décorèrent avec tant de goût les bijoux sortis de leurs mains. On en voit de beaux spécimens au Louvre, et nous en avons fait reproduire plusieurs sur notre planche XL.

(1) Benv. Cellini, *Trattato dell' oreficeria*, cap. iv, p. 44.

(2) *Compte Ier de maistre Haligre à cause des menus plaisirs du roi durant* 13 *mois, commençant le* 1er *décembre* 1528. Ms. Arch. nation., KK. 100, fol. 23.

(3) Ms. fr. Biblioth. nation., n° 4732. Au n° 89 : « Ung coffre d'argent doré garny de douze tables d'émail de basse-taille » fort anciennes, émaillées de plusieurs couleurs. » — Au n° 37 : « Ung petit tableau d'or qui se ferme, où il y a un » crucifiement émaillé de basse-taille. » — Au n° 572 : « Deux petits tableaux d'émail de basse-taille sur or. » — Au n° 97 : « Ung coffret d'aymaux bastailles fort antique. »

III

En Allemagne.

Les orfévres allemands, toujours si habiles, ne manquèrent pas d'adopter les émaux sur relief pour enrichir leurs travaux. Le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle renferme plusieurs pièces d'orfévrerie de différentes époques qui en sont décorées. Nous citerons une monstrance du quatorzième siècle renfermant la ceinture de la Vierge, un reliquaire contenant un os de Charlemagne, offert par Charles-Quint, et un autre reliquaire provenant de Philippe II. Nous avons donné, sur la planche LXXV de notre album, la reproduction d'un couteau dont le manche d'or est enrichi de figures, d'oiseaux et d'ornements en émail de basse-taille. Les armoiries qu'on y voit sont en émaux opaques incrustés.

A la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les orfévres d'Augsbourg et de Nuremberg enrichirent des vases d'or du meilleur goût d'émaux sur relief qui ont un tout autre caractère que ceux exécutés en Italie ou en France. Dans ces émaux, la ciselure joue un rôle peu important; les émaux peu transparents la laissent à peine apercevoir; ils sont d'ailleurs d'une grande vivacité et d'un merveilleux éclat. Le rouge purpurin et le beau bleu céleste sont les couleurs dominantes ; on y rencontre encore des verts et des violets. Un calice d'or de la Riche-Chapelle du palais royal de Munich, qui est reproduit sur les planches LXXIII et LXXIV de notre album, est enrichi d'émaux de ce genre. Les carnations de trois anges qui décorent la panse du vase sont rendues par un émail blanchâtre opaque, et les traits indiqués par un émail noir très-flou légèrement posé sur la pâte d'émail blanc. Parmi les pièces décorées d'émaux de ce genre, nous indiquerons dans cette chapelle un bel autel domestique en or, portant les armoiries de l'électeur Maximilien Ier (1623 † 1651), pour qui cette belle pièce d'orfévrerie a été faite, et, dans le trésor du roi de Bavière, une coupe d'or à godrons, que nous avons fait reproduire sur la planche LXXV de notre album. Elle doit appartenir à la fin du seizième siècle.

IV

Les émaux translucides sur relief dans l'empire d'Orient.

Les Grecs jusqu'au douzième siècle avaient été les maîtres de l'Europe, mais la prise de Constantinople par les croisés, en 1204, porta un coup funeste aux arts industriels dans l'empire d'Orient. En s'emparant par le pillage des immenses richesses amassées dans cette ville depuis tant de siècles, les Latins firent aussi la conquête des procédés artistiques de ses ateliers, et bientôt l'Italie, l'Allemagne et la France, les modifiant par un goût nouveau et par l'étude, surent produire dans tous les arts de luxe des œuvres nouvelles qui ne conservaient plus rien du style de l'Orient. Les Byzantins, harcelés de toutes parts et occupés à défendre jusqu'aux abords de leur capitale, bien loin de créer rien de nouveau dans les arts, devinrent les tributaires de l'Occident. Jusqu'au neuvième siècle, et peut-être même

jusque vers la fin du onzième, ils avaient été les seuls émailleurs de l'Europe, et cependant ils acceptèrent de l'Italie le nouveau genre de l'émaillerie sur relief.

Nous croyons en trouver la preuve dans un ouvrage très-curieux de Codinus sur le cérémonial de la cour de Byzance et sur les différentes fonctions des grands officiers de la couronne. On y lit, avec les plus grands détails, la description des riches costumes de chacun d'eux. Codinus, qui occupait à la cour la charge de curopalate, a vécu sous les derniers empereurs : on croit même qu'il assista à la prise de Constantinople en 1453 ; c'est donc au quinzième siècle qu'on doit se reporter dans l'examen que nous avons à faire de pièces faisant partie du costume de ces officiers.

« La verge du protovestiaire (le grand maître de la garde-robe), dit Codinus, est de » couleur or et vert ; c'est un travail d'orfévrerie sous du verre, *ὑπουέλιον* (1). » C'est la première fois que ce mot se trouve dans les auteurs byzantins (2). Pour qui connaît les anciens émaux, il ne peut être douteux que cette verge du protovestiaire ne fût d'or recouvert d'un émail vert translucide qui laissait apercevoir le métal ; c'est pourquoi cette verge était de couleur or et vert : *χρυσοπράσινον*. Les émailleurs byzantins se servaient souvent, il est vrai, dans les cloisonnés, d'émaux semi-translucides ; mais dans ce genre d'émaillerie, la semi-translucidité de la matière vitreuse n'est pas telle qu'elle permette de voir le fond d'or à une certaine distance : il faut avoir la pièce émaillée sous les yeux et y faire attention, pour découvrir l'or sous l'émail. Ce qui d'ailleurs attirait surtout les yeux dans les cloisonnés, c'était le sujet, dont le dessin était rendu par de minces bandelettes d'or posées sur champ et coloré par des émaux de diverses couleurs fondus dans les interstices du dessin. La verge du protovestiaire devait être exécutée tout autrement. Cet hypoyélion constituait un nouveau procédé d'émail que ne connaissaient pas les émailleurs byzantins du treizième siècle et des temps antérieurs, et nous ne doutons pas que ce procédé ne fût autre que celui des émaux translucides sur relief mis en pratique à la fin du treizième siècle par les orfévres italiens. Dans ce système, en effet, les émaux sont aussi translucides que le cristal ; le mot *ὑπουέλιον*, qui signifie « sous du verre », s'appliquait donc parfaitement à l'or de la verge du protovestiaire. Nous trouvons la confirmation de notre opinion dans la description de l'une des pièces du costume du grand primicier : « Son scaranicon (sorte de tunique), dit Codinus, » porte sur le devant la figure en pied de l'empereur sous du verre, *ὑπουέλιον*, auquel on donne » le nom de diagélaston (3). » L'auteur ne dit pas sur quelle matière était exprimée la figure

(1) Τὸ δικανίκιον τοῦ πρωτοβεστιαρίου χρυσοπράσινον, χρυσοχοινόν, ὑπουέλιον. (CODINUS, *De officiis Magnæ Ecclesiæ et aulæ Constantinopolitanæ ex versione* JACOBI GRETSERI ; *adjunguntur recentiores notitiæ cura et opera* P. J. GOAR. Venetiis, 1724, p. 45 ; Bonnæ, 1839, p. 18.)

(2) Gretzer traduit la phrase que nous venons de citer par : « Sceptrum protovestiarii aureo et prasino colore constat ; » auro fusum est et ad modum vitri collucens. » — Le P. Goar, dans son commentaire, rectifiant cette traduction, dit : « Baculus protovestiarii aureo et prasino colore constat ; auro fusus est et liquato ad pigmentum metallo collucens.» Les deux savants hellénistes n'ont pas fait une traduction, mais ont exprimé par des périphrases leur opinion sur la valeur du mot ὑπουέλιον. Il nous semble qu'ils se sont trompés l'un et l'autre. Il n'y a pas là surtout de couleur pour peindre, « pigmentum ». En traduisant littéralement ὑπουέλιον « sous du verre», on arrive à une juste appréciation de l'objet décrit ; mais les savants du dix-septième siècle étaient influencés par l'idée des émaux peints, seuls en usage de leur temps, les seuls qu'ils connussent.

(3) Ἔχει δὲ καὶ τὸ τούτου σκαράνικον τὸν βασιλέα εἰκονικῶς ἔμπροσθεν μὲν ἱστάμενον ὑπὸ ὑελίου λεγομένου διαγελάστου... (CODINUS, Venetiis, p. 46 ; Bonnæ, p. 19.)

de l'empereur, mais le verre, l'émail, ne pouvait être posé sur la tunique même, qui était d'étoffe de soie ; il était donc étendu sur une plaque d'or qui formait le tablion dont, suivant l'usage, la chlamyde ou la tunique était décorée. Nous venons de voir d'ailleurs, dans la description de la verge du protovestiaire, que l'hypoyélion était appliqué sur un fond d'orfévrerie : ceci ne peut faire difficulté. Ainsi voilà une figure rendue sur métal par une ciselure ou une fine gravure en intaille, recouverte d'une matière vitreuse, d'un émail translucide. Comme ce genre d'émaillerie est nouveau, Codinus ne se sert pas, pour le désigner, des anciennes dénominations *electron* et *chymeusis* que les Grecs avaient appliquées aux émaux ; il lui donne le nouveau nom de « diagélaston » (1). La première fois que Codinus en parle en décrivant la verge du protovestiaire, il se sert du mot « hypoyélion », comme pour expliquer ce nouveau procédé, qui consiste à recouvrir une pièce d'orfévrerie ciselée d'un verre translucide ; puis, après qu'il a appris à ses lecteurs que ces images sous verre ont reçu le nom de diagélaston, il ne se sert plus, quand il rencontre de ces émaux translucides, du mot hypoyélion, et ne les désigne plus que sous le nom de diagélaston. Ainsi, quand il vient à décrire la tunique du logothète, il se contente de dire qu'elle porte devant et derrière l'image diagélaston de l'empereur (2).

Sans la chute de l'empire d'Orient, les Grecs auraient sans doute adopté également la peinture avec des couleurs d'émail, qui fut inventée à Limoges à la fin du quinzième siècle, et dont il nous reste à parler.

(1) Goar, dans son commentaire sur le mot διαγελάστον, dit : « Ce qu'on appelle ὑπουέλιον étant une peinture métallique » qu'on nomme aussi ὑέλιον, à cause de sa ressemblance avec le verre, on a pu également la désigner sous le nom de » διὰ ὑέλιον, comme on aurait dit « à travers le verre ». De là on a formé διὰ-ὑέλιστον, et à cause de la ressemblance de la » prononciation, διαγέλιστον, et enfin sera venu « diagélaston », comme présentant une prononciation plus agréable. » (CODINUS, Venetiis, p. 51 ; Bonnæ, p. 238.)

(2) Ἔχον ἔμπροσθέν τε καὶ ὄπισθεν τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα διαγέλαστον. (CODINUS, Venetiis, p. 52 ; Bonnæ, p. 20.)





CHAPITRE III

ÉMAUX PEINTS.

§ 1

PROCÉDÉS DE FABRICATION

Lorsqu'à la fin du quinzième siècle le goût pour les matières d'or et d'argent et pour les émaux translucides sur relief qui les décoraient eut fait abandonner l'orfévrerie de cuivre émaillé de Limoges, dont les productions avaient été si recherchées pendant près de trois siècles, des artistes limousins s'efforcèrent de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. De leurs recherches sortit l'invention de la peinture en émail.

Le procédé qu'on employait dans ce nouveau genre d'émaillerie différait essentiellement de ceux qui avaient été précédemment usités. Les émailleurs n'eurent plus besoin du secours du ciseleur pour exprimer les contours du dessin. Le métal fut entièrement caché sous l'émail, et s'il resta encore la matière subjective de la peinture, ce fut au même titre que le bois ou la toile dans la peinture à l'huile : l'émail étendu sur le cuivre rendit tout à la fois le trait et le coloris. Les émaux qui furent le résultat de ce procédé ont reçu le nom d'émaux peints et celui d'émaux en apprêt.

Ce furent probablement les modifications apportées au quatorzième siècle dans l'art de la peinture sur verre qui amenèrent les émailleurs à ce résultat. Les fonds en mosaïque de verre teint furent à cette époque presque abandonnés, et l'on commença à peindre superficiellement le verre avec des couleurs d'émail. Dès lors il parut évident que ce qui se faisait sur le verre pouvait également se faire sur le cuivre.

Il n'entre pas dans notre plan de fournir des explications étendues sur la composition des couleurs d'émail, ni sur la manière d'emboutir les pièces de métal destinées à les recevoir, ni sur la cuisson des pièces peintes; on trouvera sur ces parties de la technique de l'art des détails dans les ouvrages spéciaux (1); il suffit ici, pour faire connaître la marche de l'art, d'indiquer succinctement les différents procédés qui furent tour à tour adoptés.

Les premiers essais, auxquels on peut à peine donner le nom de peinture, furent nécessairement fort imparfaits, et leur imperfection en a amené la destruction presque totale : il est très-rare de rencontrer de ces émaux peints de la première époque; nos collections publiques n'en possèdent pas. L'abbé Texier conservait dans son cabinet un émail représentant saint Christophe, dont il a publié la gravure ; il le fait remonter à l'origine de l'art (2). Les couleurs d'émail sont appliquées sur le métal en couches assez épaisses pour que le mouvement de la draperie qui couvre les épaules du saint et l'agitation des flots qui baignent ses jambes soient rendus par les saillies de la pâte d'émail, qui est d'une teinte uniforme. Le dessin de ces premiers essais est toujours très-défectueux. Les émaux colorés sont appliqués immédiatement sur le métal, et n'y sont retenus que par la fusion, qui détermine l'adhérence. La collection de la princesse Iza Czartoryska conserve un émail représentant une descente de croix, dont le faire se rattache à ces premiers essais ; il a été exposé en 1865, au palais de l'Industrie, dans le musée rétrospectif (3).

Vers la fin du quinzième siècle, la peinture en émail avait fait de grands progrès, et nous pouvons, avec des pièces sous les yeux, expliquer les procédés de fabrication. Sur une plaque de cuivre non polie, l'émailleur traçait à la pointe le dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter. La plaque était alors enduite d'un très-léger fondant translucide. Ceci fait, l'émailleur pouvait commencer à appliquer les couleurs. Les traits du dessin, tracés à la pointe, étaient d'abord recouverts d'un émail de couleur foncée, qui devait les reproduire à la surface du tableau; les vêtements, le ciel, les fonds et les accessoires étaient ensuite rendus par des couleurs d'émail, appliquées en couches assez épaisses, dans les interstices ménagés par les traits foncés du dessin, qui cloisonnaient de la sorte les différentes couleurs d'émail et remplissaient, pour ainsi dire, les mêmes fonctions que les linéaments de métal dans les émaux incrustés. Il y avait donc absence complète d'ombre dans cette peinture de premier jet exprimée par épaisseur de couleurs. L'emplacement des carnations était rempli par un émail noir ou violet foncé ; elles étaient ensuite rendues sur ce fond par de l'émail blanc appliqué en couches plus ou moins légères, de manière à ménager les ombres et à obtenir un modelé très-légèrement en relief des principales parties

(1) Les matériaux constitutifs des couleurs pour l'émail, devant être soumis à une haute température, ne peuvent être choisis que dans le règne minéral; les matières colorantes sont donc des oxydes métalliques. Ces couleurs doivent être finement pulvérisées et mêlées ensuite d'une manière intime, par différents moyens, avec des composés vitreux appelés fondants, qui sont aisément fusibles. Par la fusion du fondant, les couleurs prennent de l'éclat et de la vivacité, et s'incorporent avec cette surface vitreuse. — On peut consulter l'ouvrage de Néri; le Mémoire de Brongniart, *Ann. de chimie*, t. IX, p. 192 ; le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par de Montamy; le *Traité de chimie appliquée aux arts*, par M. Dumas; le *Traité pratique sur la préparation et l'emploi des couleurs d'émail*, inséré dans les numéros de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle;* le *Traité des arts céramiques*, de Brongniart, et surtout *l'Email des peintres*, par M. Claudius Popelin, Paris, 1866.

(2) L'abbé Texier, *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*, p. 185, pl. VII.

(3) *Musée rétrospectif, salle polonaise*, catalogue n° 198. Librairie centrale, Paris, 1865.

ECCE·VIRGO·CONCI

osseuses ou musculeuses du visage et des nus. Il résulte de ce procédé que toutes les carnations, dans les œuvres de cette époque, ont une teinte bistrée ou violacée qui les fait facilement reconnaître. Pour arriver à produire des effets dans toutes les autres parties de la peinture où les ombres manquaient totalement, les parties lumineuses des cheveux, des vêtements et des fonds étaient le plus souvent indiquées par des rehauts d'or. Les imitations de pierreries par des gouttelettes d'émail en relief, appliquées sur les nimbes des saints et dans les vêtements, sont particulières à ces sortes d'émaux. Ils sont peints en général sur des plaques de cuivre plates, assez fortes, et revêtues d'un contre-émail épais, présentant un aspect vitreux. Le triptyque que reproduit notre planche LXV est un spécimen de cette manière de traiter les émaux à la fin du quinzième siècle.

On conservait dans la collection Debruge, malgré leur état de détérioration, deux émaux (1) qui justifiaient parfaitement ce que nous venons de dire sur le travail de l'émailleur. Dans certaines parties où l'émail avait entièrement disparu, on apercevait les traits du dessin tracés en creux sur le cuivre ; mais en d'autres endroits ces traits restaient recouverts d'un émail bistre qui traçait le dessin dans le tableau et cloisonnait les différentes couleurs d'émail.

Les imperfections que présentaient ces procédés de la peinture en émail ne pouvaient en laisser subsister l'usage, en présence des progrès qui se manifestèrent dans les arts du dessin au commencement du seizième siècle. Vers cette époque, il s'opéra un grand changement dans le travail des peintres émailleurs. Avant toute peinture, ils revêtirent leur plaque de cuivre, préalablement emboutie et décapée, d'une couche souvent assez épaisse d'émail, soit noir, soit fortement coloré. Sur ce fond ainsi préparé, ils établissaient leur dessin, à l'aide de différents procédés, avec de l'émail blanc opaque, de manière à produire une grisaille dont les ombres étaient obtenues soit en ménageant plus ou moins le fond d'émail noir, lors de l'application de l'émail blanc, soit en faisant reparaître le fond noir par un grattage de l'émail blanc superposé, grattage fait, bien entendu, avant la cuisson. Souvent la première couche d'émail noir ou d'émail foncé qui formait le fond était entièrement recouverte d'une mince couche d'émail blanc. Sur cette couche l'émailleur traçait avec une pointe les contours du sujet, qui apparaissaient ainsi en noir, et il faisait ressortir de la même manière le dessin intérieur par des traits et par des hachures. Dans les deux manières de procéder, des rehauts de blanc produisaient au besoin les lumières les plus vives ; des rehauts d'or posés ensuite donnaient au tableau un éclat et une harmonie parfaite. Les carnations continuèrent, comme précédemment, à être légèrement modelées en relief, mais elles étaient presque toujours rendues par de l'émail teinté couleur de chair. Si la pièce, au lieu de rester en grisaille, devait être coloriée, diverses couleurs d'émail transparentes étaient étendues sur la grisaille. Dans les peintures en émaux de couleur de cette espèce, le ciel et quelques parties des fonds étaient souvent exprimés par des épaisseurs de couleurs. La pièce était naturellement portée plusieurs fois au feu pendant ces différentes opérations, qui ne se faisaient que successivement. Ainsi, au moyen de l'addition d'un fond d'émail sur la plaque de cuivre avant tout travail de peinture, les couleurs pouvant s'établir librement et à plusieurs reprises, devinrent susceptibles de toutes sortes de

(1) M. JULES LABARTE, *Description des objets d'art de la collection Debruge-Duménil*, n°s 688 et 689.

combinaisons et de toutes les dégradations de teinte qui pouvaient résulter de leur fusion. Les retouches, devenant très-faciles aussi, permirent de conduire le dessin et le coloris à une grande perfection.

Les émailleurs limousins employaient beaucoup d'autres procédés, et possédaient une quantité de ressources pratiques ; mais ce serait sortir de notre sujet que de donner plus de détails sur la technique de leur art ; il faut donc nous en tenir à ces généralités. Cependant nous ne pouvons passer sous silence une méthode dont ils firent souvent usage dès le commencement du seizième siècle. Dans certaines parties du tableau le sujet était préparé au pinceau, sur le cuivre même, avec de l'émail brun ; puis cette espèce de camaïeu était recouvert de divers émaux colorés translucides qui laissaient voir l'émail brun reproduisant le dessin et les ombres. Des rehauts d'or venaient indiquer les parties les plus lumineuses. Les carnations, bien entendu, étaient toujours rendues par de l'émail opaque.

Nous devons aussi parler du paillon, dont les émailleurs ont fait un si fréquent usage. Dans certaines parties des vêtements et des accessoires, ils fixaient sur le fond d'émail une feuille d'or ou d'argent très-mince nommée paillon ou clinquant; sur cette feuille légère de métal, ils peignaient les parties ombrées avec des couleurs vitrifiables, puis ils la recouvraient d'un émail coloré translucide: les reflets du métal donnaient à l'émail une vivacité éclatante dont ils savaient tirer le meilleur parti.

Les plaques de métal employées dans les œuvres de la seconde manière sont très-minces et le contre-émail est très-peu épais ; mais pour les empêcher de s'envoiler, on les rendait convexes avant de les enduire d'aucune préparation d'émail.

Le bel émail de notre planche LXVI, et les émaux qui sont reproduits sur les planches CXV et CXVII de notre album, sont de magnifiques spécimens des œuvres qui nous restent des émailleurs limousins les plus célèbres du seizième siècle.

§ II

DIVERSES APPLICATIONS DE LA PEINTURE EN ÉMAIL AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Les travaux des peintres émailleurs ont été appliqués à une foule d'objets, et présentent une grande variété. Jusque vers la fin du premier tiers du seizième siècle, la peinture en émail fut employée presque exclusivement à la reproduction de sujets de piété, dont les écoles rhénane et flamande fournissaient souvent les modèles ; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François Ier, et la publication des gravures des œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de l'Italie, donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de la renaissance italienne. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins : c'est ce qui a fait penser qu'ils avaient eux-mêmes peint en émail. Les charmantes planches des graveurs auxquels on a donné le nom de petits maîtres fournirent aussi de ravissants sujets aux artistes émailleurs.

A partir de la même époque environ, les émailleurs ne se bornèrent plus à produire de petits tableaux : ils créèrent une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des coupes, des assiettes, des vases et des ustensiles de toutes sortes fabriqués avec de

légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. Nous en avons déjà parlé en traitant de l'orfévrerie (tome II, page 139). Ils peignirent encore de petites plaques pour décorer des coffrets.

Les peintures limousines sont aujourd'hui très-recherchées ; tous les musées de l'Europe ont donné une place à ces belles productions de l'art industriel. Elles sont encore fort nombreuses et assez connues pour qu'il soit utile de les signaler.

§ III

HISTORIQUE DES ÉMAUX PEINTS.

Maintenant il nous reste à examiner deux questions du plus haut intérêt : à quelle époque a été inventée la véritable peinture en émail, et quel est le pays qui l'a vue naître?

Sur la foi de d'Agincourt, on avait d'abord fait généralement remonter l'invention de la peinture en émail à l'époque de la confection du reliquaire d'Orviéto (1338), en donnant ainsi à ce genre de peinture une origine italienne.

Mais nous avons déjà expliqué (1) que les expressions dont s'était servi d'Agincourt pour décrire les émaux de ce reliquaire étaient fautives, et qu'il était aujourd'hui reconnu que ces émaux n'étaient que des ciselures émaillées, c'est-à-dire des émaux de basse-taille.

Les émaux d'Orvieto écartés du débat, que reste-t-il à l'Italie pour réclamer l'honneur d'avoir été le berceau de la peinture en émail? Quels documents peut-elle présenter, quels artistes peut-elle citer qui aient peint, antérieurement au seizième siècle, avec des couleurs vitrifiables, sans le secours de la ciselure pour rendre les traits du dessin et le modelé? Vasari, qui écrivait vers le milieu du seizième siècle la vie de ses plus excellents artistes, fait précéder ses biographies d'une *Introduction aux trois arts du dessin*, et, en traitant de la peinture, il consacre une partie du chapitre XIX à l'émaillerie. Or, voici comment il s'explique à cet égard : « Il y a une sorte de travail sur argent et sur or qu'on appelle commu- » nément émail ; c'est une espèce de peinture unie à la sculpture (2). » Ensuite il entre dans l'explication des procédés, qui ne sont autres que ceux des émaux de basse-taille que nous avons fait connaître. Puis, lorsque dans le courant de son grand ouvrage il cite des émaux, ce ne sont jamais que des ciselures coloriées d'un émail translucide ; les artistes émailleurs dont il inscrit les noms dans son livre sont tous des sculpteurs, des ciseleurs ou des orfévres. Cellini, dans l'histoire de sa vie et dans les différents traités qu'il a laissés, ne parle jamais que de ciselures émaillées. Le savant Lanzi ne dit pas un mot non plus d'Italiens qui auraient été peintres émailleurs sur excipient métallique.

L'Italie, qui est essentiellement conservatrice, n'aurait pas manqué, au surplus, de garder pieusement les œuvres de ses peintres émailleurs, si elle en avait possédé, de même qu'elle a conservé dans ses musées les ouvrages de sculpture émaillée de Luca della Robbia et les faïences peintes de Faenza, d'Urbino, de Pesaro, chefs-d'œuvre de l'art céra-

(1) Voyez plus haut, page 165, et aussi tome II, page 66.

(2) VASARI, *le Vite de' più eccell. pittori, scult. ed arch.*, INTRODUZIONE. Firenze, 1846, p. 185.

mique. Qu'on parcoure ses musées et ses palais, on sera bientôt convaincu que jamais la peinture en émail appliquée sur métal n'a pris de développement en Italie. Les émaux peints qu'on y rencontre proviennent tous de l'école de Limoges; encore sont-ils assez rares. Nous n'avons pu trouver à Florence qu'un seul émail peint. Cet émail, endommagé, provient d'un émailleur limousin de la fin du quinzième siècle ou des premières années du seizième. Venise possédait encore, il y a quelques années, de beaux émaux dans le palais Manfrin; le plus important était un triptyque signé des sigles M. D. P. P., qui sont ceux de Pape, émailleur de Limoges : le custode ne manquait pas cependant de l'attribuer à Pierre Pérugin. On nous avait annoncé qu'à Bologne le musée des antiques renfermait un assez bon nombre d'émaux sur cuivre. Lors de nos derniers voyages en Italie, en 1862 et en 1863, nous les avons cherchés en vain au musée, où nous n'avons trouvé que les nielles délicieux de Francia dont nous avons parlé. Enfin, à Rome, au Vatican, ce palais qui renferme tant de sublimes chefs-d'œuvre, les émaux sur cuivre, qui occupent la place la plus importante, ne sont autre qu'une suite de peintures limousines assez médiocres attribuées à Vauquer, peintre émailleur de Blois ; c'est même à tort, nous le pensons, que l'inscription toute récente qui les accompagne leur donne cet artiste pour auteur : car Robert Vauquer, qui mourut en 1670, peignait dans la manière de Toutin, sur fond d'émail blanc, et non dans le style des émailleurs limousins du seizième siècle, à l'un desquels appartiennent ces peintures. Les autres émaux peints, en petit nombre, qui se trouvent dans les armoires vitrées de la Bibliothèque Vaticane, sont de la main de différents peintres de Limoges. Nous y avons remarqué notamment deux sibylles qui doivent être de Léonard ; elles sont traitées dans le style de celles qui existaient, signées de cet artiste, dans la collection Debruge (n° 697 du catalogue). Si l'on rencontre quelques pièces en émail sur métal peintes en Italie, ce sont des œuvres individuelles d'artistes qui n'ont pas fait école, œuvres qui diffèrent toutes essentiellement des productions limousines, autant par l'aspect que par les procédés de l'exécution.

L'Allemagne pourrait-elle revendiquer l'honneur qui n'appartient pas à l'Italie? Pas davantage. Pendant longtemps, cependant, on a attribué à l'Allemagne les émaux peints de Limoges du quinzième siècle, et du Sommerard lui-même a exprimé cette opinion (1), sur laquelle il serait bien certainement revenu, si la mort lui avait permis de terminer son grand ouvrage. Ainsi le savant archéologue attribuait à l'art allemand un triptyque qu'il a publié dans son Album, 10e série, planche XVII (2). Cet émail appartient évidemment à l'un des émailleurs limousins de la fin du quinzième siècle, probablement à Nardon Pénicaud. Le catalogue du musée de Cluny, rédigé par M. Edmond du Sommerard, l'attribue à Limoges. Un triptyque (3) appartenant à la collection de M. Didier-Petit et signé Monvaerni, avait longtemps passé pour allemand ; mais on voyait dans l'un des volets sainte Catherine foulant aux pieds le diable revêtu d'un justaucorps dont le collet portait cette inscription : J'ENRAGE. L'émailleur Monvaerni n'aurait certainement pas accompagné son sujet d'inscriptions en langue française, s'il eût été Allemand. Il faut faire attention, d'ailleurs, que la peinture en émail a été beaucoup plutôt un art de reproduction que d'inspiration ; et,

(1) *Les Arts au Moyen Age*, t. IV, p. 87.

(2) Il se trouve dans le musée de Cluny, n° 995 du catalogue de 1861.

(3) *Catalogue de la collection formée à Lyon*, par M. Didier-Petit, n° 123. Paris, chez Dentu, 1843.

comme les écoles allemandes et flamandes, par suite des relations intimes de la France avec la maison de Bourgogne, avaient été prédominantes en France jusqu'au milieu du quinzième siècle, et continuèrent même, postérieurement, à exercer leur influence sur un certain nombre de peintres français (1), nos émailleurs du quinzième siècle reçurent souvent leurs cartons des artistes de l'Allemagne et des Flandres, et s'inspirèrent des premières estampes des graveurs de ces écoles. C'est ainsi que l'on trouvait dans la collection Debruge un émail (2) peint d'après une estampe de Martin Schongauer, célèbre graveur allemand du quinzième siècle († 1499).

Quelque ville d'Allemagne réclame-t-elle, au surplus, l'honneur de l'invention de la peinture en émail? Quelque document a-t-il jamais été produit qui pût faire supposer qu'elle ait pris naissance dans ce pays, ou même qu'elle y ait été en pratique avant le dix-septième siècle? Les émaux du seizième siècle y sont moins rares qu'en Italie; mais c'est seulement dans la Kunstkammer de Berlin que nous avons rencontré de ces émaux de la fin du quinzième siècle qui, il y a vingt ans, étaient réputés allemands. Ces émaux ainsi que tous ceux du seizième siècle qui se trouvent dans ce musée, le plus riche de toute l'Allemagne en productions de ce genre, sont reconnus d'ailleurs comme émaux de Limoges par ses savants conservateurs. On trouve à Munich, dans le Vereinigten-Sammlungen, un petit nombre d'émaux: quelques assiettes qui doivent être de l'un des Courteys; deux coupes signées du monogramme de Pierre Reymond, et le beau bassin du même artiste, qu'il a reproduit plusieurs fois et sur lequel il a représenté circulairement les premières scènes de la Genèse (3). Ce bassin est accompagné de son aiguière portant la signature P. Rexmon et la date de 1562. Dans la chambre du Trésor, au palais du Roi, on voit un grand plat signé de Léonard Limosin, une belle coupe avec les sigles de Jean Courteys, et une autre coupe dans le style de Jean Pénicaud. A Dresde, le célèbre Grüne Gewölbe conserve un assez grand nombre de très-belles pièces de Limoges; le directeur de ce trésor, M. de Landsberg, est un savant trop distingué pour avoir attribué à son pays des productions évidemment françaises: tous les émaux du seizième siècle et du commencement du dix-septième, jusqu'à l'apparition des émaux de Toutin, sont catalogués par lui comme provenant de l'école de Limoges (4). A Vienne, les émaux incrustés sont conservés dans le Cabinet des antiques; les émaux peints se trouvent dans le trésor impérial. Ils sont placés assez singulièrement, avec des majolica, dans les caissons du plafond d'un cabinet dont les armoires renferment des bijoux et des pièces d'orfévrerie. Ces émaux, en petit nombre, sont des Courteys et de P. Reymond. Nous avons remarqué de ce dernier émailleur plusieurs assiettes représentant allégoriquement différents mois de l'année, d'après les jolies gravures d'Étienne de Laulne. Sur l'observation que nous faisions à l'un des conservateurs du mauvais emplacement donné à ces fines peintures de Limoges, il nous dit, sans répondre directement à notre observation, que ces émaux n'étaient pas français, mais italiens. Ainsi, tout en méconnaissant l'origine française d'émaux de P. Reymond, peints d'après les estampes d'un graveur français, ce conservateur n'entendait pas cependant

(1) Voyez tome II, page 250.
(2) Il a appartenu ensuite à la collection du prince Soltykoff, n° 265 du catalogue de 1861.
(3) On en trouvait un dans la collection Debruge, n° 709 du catalogue; il appartient aujourd'hui à M. Sellières.
(4) A. B. de Landsberg, *le Grüne-Gewölbe à Dresde, ou Trésor royal d'objets précieux*. Dresde et Leipzig, 1845.

attribuer à l'Allemagne les émaux du trésor impérial. Cela se passait en 1845, à une époque où les émaux n'avaient pas encore été bien étudiés ; aujourd'hui, nous en sommes certain, le conservateur de Vienne n'émettrait pas la même opinion.

On ne peut donc signaler aucune ville étrangère comme ayant donné naissance à la peinture en émail. Limoges, au contraire, dès le treizième siècle, jouissait d'une grande réputation pour ses cuivres émaillés par incrustation, et répandait ses produits dans toute l'Europe. Les procédés de la composition des émaux et de leur coloration étaient donc familiers aux émailleurs limousins, et l'on conçoit sans peine que, lorsque l'amélioration qui se fit sentir dans les arts du dessin eut fait abandonner les incrustations d'émail à dessin de métal, ces artistes se soient efforcés de remplacer les mosaïques d'émail par des peintures exécutées tout entières avec les émaux colorés qu'ils avaient à leur disposition. On a vu plus haut la marche progressive de la peinture en émail : elle commence par substituer, aux traits de métal des émaux incrustés, des traits d'émail foncé cloisonnant les diverses couleurs d'émail, et ce n'est qu'au seizième siècle qu'elle arrive à produire une véritable peinture avec des ombres et des rehauts. Limoges, depuis la fin du douzième siècle, a donc été en possession constante et non interrompue de l'art de l'émaillerie, et ce n'est pas sans raison qu'on doit lui restituer l'honneur d'avoir été le berceau de la peinture en émail.

Il est plus difficile de donner une solution satisfaisante à la question de savoir à quelle époque ce nouveau genre d'émaillerie a pris naissance. Malgré toutes les recherches, on n'a pu parvenir à trouver aucun texte qui puisse éclairer la question. Il y a vraiment lieu de s'étonner qu'une invention aussi précieuse que celle de la peinture en couleurs vitrifiables n'ait pas laissé de traces dans les écrits du temps qui l'a vu mettre au jour. Les monuments qui peuvent aider à déterminer cette époque sont même très-peu nombreux. L'abbé Texier a prétendu que la peinture en émail était déjà en pratique vers le milieu du quatorzième siècle : « Un calice ciselé, en cuivre, possédé par nous, dit le savant archéo-
» logue, est orné d'arcades rayonnantes dans le style du quatorzième siècle. Sur le nœud
» en ressaut de la tige brillent de petits médaillons peints par la méthode en apprêt. Nous
» n'osons pas déterminer la date précise de cette ciselure ; on peut affirmer cependant
» qu'elle n'est pas postérieure à 1350 (1). »

Cette pièce isolée ne peut être suffisante pour assigner une date aussi éloignée à la mise en pratique de la peinture en émail. Ce calice a pu être ciselé au quinzième siècle sur un modèle du quatorzième ; le nœud du pommeau de la tige, qui seul est enrichi d'émaux peints, peut être le résultat d'une restauration, et c'est ce qu'il y a de plus probable. Si la peinture en émail par la méthode en apprêt avait existé au milieu du quatorzième siècle, elle aurait laissé des traces dans les nombreux documents, inventaires, comptes, quittances, que nous possédons en si grand nombre, surtout précisément à partir du milieu du quatorzième siècle ; mais il n'y a rien absolument dans tous ces documents qui puisse même faire soupçonner l'existence d'autres émaux que ceux par incrustation ou sur ciselure. Il faut donc descendre assez avant dans le quinzième siècle pour trouver une trace de l'existence de la peinture en émail par la méthode en apprêt. Ce sont quelques monuments qui

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 190.

viennent la fournir. « L'église de Saint-Sulpice les Feuilles, dit l'abbé Texier, a encore le » bonheur de garder un reliquaire donné par Jacques Lallemand à l'abbaye de Grandmont » en 1479. C'est une statuette d'argent doré par parties. Elle représente saint Sébastien » percé de flèches... Sur le soubassement, les armes du donateur, peintes en émail, se ré- » pètent deux fois ; et, autour de cet édicule, des émaux peints représentent la légende du » saint dont l'image est figurée au-dessus (1). » Voici un monument enrichi de peintures en émail, qui, par la date de sa donation à l'abbaye de Grandmont, constate pour cette époque l'existence de la peinture en émail par la méthode en apprêt ; mais nous sommes bien loin du milieu du quatorzième siècle.

Un autre émail ancien, de la collection de M. Maurice Ardant, peut fournir la date de sa confection. Il représente l'Adoration des Mages. Les trois rois, dit M. Ardant, sont coiffés de bonnets entourés d'une couronne à fleurs de lis dans le genre de celle avec laquelle on représente les rois Louis XI et Charles VIII. Auprès des trois rois est un évêque à genoux devant un prie-Dieu, sur lequel est peint un écusson portant d'azur au cerf d'or à la reposée, au chef échiqueté d'or et de gueules. Le prélat est accompagné de l'apôtre saint Jean, qui semble le protéger par l'imposition des mains. « Cet émail a dû être fait, ajoute » M. Ardant, en l'honneur de Jean Barton de Montbas, lorsqu'il fut nommé, en 1484, ar- » chevêque de Nazareth. L'émailleur l'a peint, par une espèce d'allégorie commune à cette » époque, présenté et recommandé par saint Jean, son patron, à l'enfant Jésus et à sa » sainte Mère dans un lieu célèbre de son nouveau diocèse (2). » Voici donc encore un émai qui donne sa date par la connaissance que les armoiries fournissent du personnage représenté ; mais cette date nous conduit, comme pour l'émail de Saint-Sulpice les Feuilles, dans le dernier quart du quinzième siècle.

Les deux émaux que nous venons de signaler ne sont certainement pas les premiers qui aient été peints ; mais, en l'absence de tout texte et de tout monument pouvant assigner une date antérieure, on doit être dans le vrai en fixant de 1470 à 1475 les premiers essais de la peinture en émail par la méthode en apprêt. Ces émaux étaient si différents de ceux qui les avaient précédés et, par le fait, si curieux, qu'ils n'auraient pas manqué d'être recherchés par les princes français de la fin du quatorzième siècle et du commencement du quinzième, et nous les trouverions catalogués dans leurs inventaires avec une désignation spéciale, si réellement ils avaient existé antérieurement à l'époque à laquelle nous croyons devoir fixer leur apparition.

§ IV

PRINCIPAUX ARTISTES LIMOUSINS.

Les émailleurs limousins, artistes simples et modestes, ne sont guère connus que par leurs œuvres : les noms de plusieurs d'entre eux sont venus jusqu'à nous, mais il reste encore une foule de monogrammes inexpliqués.

(1) *Annales arch.*, t. XIV, p. 381.
(2) *Notice historique sur les émailleurs de Limoges*, 1842, p. 14.

M. de Laborde, dans un ouvrage très-important sur les peintres émailleurs (1), a cherché à déterminer la manière de chacun d'eux et à donner par là les moyens de reconnaître les œuvres non signées des principaux artistes ; il s'est même efforcé de classer les anonymes. Ce que M. de Laborde a pu exécuter, le plus souvent avec bonheur, en présence de la collection la plus complète qui existe de peintures en émail de Limoges, nous ne saurions même le tenter ici hors de la vue des tableaux. Ce n'est pas dans un livre qu'on peut apprendre à connaître le caractère, le style et le faire qui sont propres aux peintres émailleurs. Ceux qui veulent faire une semblable étude doivent, le livre de M. de Laborde à la main, examiner avec attention les émaux peints du Musée du Louvre, du musée de Cluny et ceux des principales collections qui possèdent de ces émaux. Nous devrons donc nous en tenir à quelques généralités et résumer en peu de mots ce que l'on sait des plus fameux artistes de Limoges.

Les noms des peintres émailleurs du quinzième siècle sont à peu près tous restés dans l'oubli. A l'exemple des émailleurs par incrustation, auxquels ils avaient succédé, ils n'étaient pas dans l'habitude de signer leurs ouvrages, et les émaux de cette époque portant une signature sont extrêmement rares. Ce n'est pas une raison pour rejeter les signatures quand on en rencontre, sous prétexte que dans ces émaux du quinzième siècle, des inscriptions et même des lettres assemblées sans signification suivent souvent le bord des vêtements comme système de décoration. Il faut certainement ne pas admettre toutes ces inscriptions comme des signatures ; mais pour les personnes auxquelles les émaux sont familiers et qui connaissent les habitudes des émailleurs, il sera toujours facile, avec un peu d'attention, de distinguer une signature d'avec des mots ou des lettres posés au hasard et comme motif d'ornementation. M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne, a fait des recherches consciencieuses et persistantes dans les nombreux titres et registres de l'état civil de l'ancienne province du Limousin confiés à sa garde. Mais les actes de l'état civil n'étaient pas tenus au seizième siècle avec le soin qu'on y apporte aujourd'hui. Les autres actes, comme par exemple les titres de propriété, ne présentent que des renseignements fort incomplets. Nous avons cherché à utiliser autant que possible les documents obtenus par M. Ardant, mais nous devons reconnaître qu'il règne encore beaucoup de vague dans leur ensemble.

I

MONVAERNI.

Nous avons déjà parlé de Monvaerni, comme ayant signé de son nom un triptyque de la collection de M. Didier-Petit (2). Quelques archéologues ont paru douter que ce nom fût celui de l'émailleur ; nous ne pensons pas qu'on doive partager cette opinion. Dans le volet gauche de ce triptyque, sainte Catherine est représentée un glaive à la main, et sur la lame se trouvent ces mots : AVE, MARIA, et au-dessous, MONVAERNI. Il n'y a là aucune in-

(1) *Notice des émaux du Louvre.* Paris, 1853.

(2) Voyez plus haut, page 182.

tention de décoration, comme cela arrive fréquemment quand des inscriptions se trouvent en bordure sur des vêtements. Ce nom n'est évidemment que la signature de l'artiste qui le faisait précéder d'une formule révérencieuse envers la sainte Vierge, pour la remercier de la réussite de son œuvre. Une autre signature de cet artiste a été au surplus signalée sur un triptyque de la collection de M. Germeau, qui a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, au palais de l'Industrie (1). Sur la plaque centrale reproduisant la mise au tombeau, on lit MONVAE(*rni*). La similitude absolue entre le style et le faire de ce triptyque et d'autres émaux exposés dans le musée rétrospectif, a engagé M. Darcel, rédacteur du catalogue de cette exposition, à attribuer à Monvaerni une plaque de la collection de M. Dutuit représentant la Flagellation (2), et quatre petites plaques dont la peinture a pour sujet la légende de sainte Valérie, de la collection de M. Germeau (3). M. Darcel, au surplus, a encore basé son attribution sur un autre émail signé du nom de Monvaerni qu'il a rencontré dans une collection de M. Tondu (4).

Ces émaux des collections de MM. Germeau et Dutuit doivent appartenir aux premiers travaux de Monvaerni ; ils sont durs d'aspect. Le dessin est établi sur un fond blanc que viennent recouvrir des émaux colorés translucides, avec des rehauts d'or. Le triptyque de la collection de M. Didier-Petit, au contraire, et celui que reproduit notre planche LV, que nous croyons devoir attribuer à Monvaerni, présentent un art plus avancé. Ce dernier triptyque a appartenu à la collection de M. Baron, qui fut vendue à Paris en 1845. Le rédacteur du catalogue avait signalé sur cet émail le monogramme AR, qui apparaissait ainsi pour la première fois. Nous pensons que ces deux lettres ne forment pas un monogramme particulier ; elles ne sont pas posées isolément au bas du tableau comme un monogramme, elles font partie d'une inscription qui, suivant un usage du temps, borde le bas de la tunique du personnage qui occupe le volet gauche. La peinture de notre triptyque a du reste la plus grande similitude avec celle de l'émail de la collection de M. Didier-Petit, qui est signé en toutes lettres. On peut encore attribuer au meilleur temps de Monvaerni un triptyque représentant au centre l'Annonciation ; dans l'un des volets, Louis XII à genoux avec saint Louis debout derrière lui ; dans l'autre, Anne de Bretagne, sa femme, avec sainte Anne. Cette belle pièce, de la plus grande dimension (40 centimètres de hauteur sur 47 de largeur), fait partie de la collection de M. H. Danby Seymour ; elle a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington à Londres (5). Dans notre Introduction au catalogue de la collection Debruge publié en 1847 (6), nous avions cru pouvoir attribuer à Monvaerni un triptyque que nous avions trouvé dans le Palais-Vieux de Florence. En 1863, nous avons revu ce bel émail, qui a été transporté au palais Pitti dans la chambre du trésor, au rez-de-chaussée. Nous devons dire que la signature, qui a un peu souffert, nous paraît devoir être N·.·P plutôt que M·.·F, comme nous l'avions indiqué. Le dessin et la peinture s'éloignent du style

(1) *Catalogue du musée rétrospectif*, n° 2390. Librairie centrale, Paris, 1866.

(2) Cet émail, qui provient de la collection du prince Soltykoff (n° 235 du catalogue de cette collection), a été exposé de nouveau dans une des salles de l'Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867 (n° 2849 du catalogue).

(3) *Catalogue du musée rétrospectif*, n°s 2391 et 2392.

(4) *Gazette des beaux-arts*, t. XIX, p. 523.

(5) *Catalogue of the special exhibition of Works of art, on loan at the South Kensington Museum*, n° 1654. London, 1863.

(6) *Description de la collection Debruge-Duménil.* Paris, 1847, p. 181.

de Monvaerni et ont au contraire la plus grande analogie avec les œuvres de Nardon Pénicaud, qui n'était pas encore connu en 1847. Il faut rendre à chacun ce qui lui appartient.

M. Didier-Petit a signalé Monvaerni comme vivant au quatorzième siècle (1). Le style de ses peintures, les costumes qu'il a donnés à ses personnages, tout dans ses tableaux indique la fin du quinzième. Nous avons d'ailleurs déduit plus haut les raisons qui ne peuvent permettre de supposer que la peinture en émail par la méthode en apprêt ait été en pratique au quatorzième siècle.

II

LÉONARD PÉNICAUD, dit NARDON ou NARDOU.

La famille Pénicaud, dont le nom s'est encore écrit Pénicault ou Péniquot, et en latin Penicaudius, a produit plusieurs émailleurs d'un grand mérite qui se sont succédé ou qui ont travaillé en même temps.

Le plus ancien de tous, à en juger par le style de ses compositions, est celui qui a porté le prénom de Nardon, diminutif de Léonard, suivant l'usage du Limousin. Le titre le plus ancien que M. Maurice Ardant ait trouvé dans les archives du Limousin, concernant Léonard Pénicaud, est un acte notarié du 23 juillet 1495 contenant une constitution de rente annuelle par lui faite à la « Confrérie des pauvres à vêtir ». Plusieurs registres de cette confrérie et d'autres actes authentiques portant les dates de 1535, 1537 et 1539, parlent de Nardon Pénicaud comme propriétaire d'une maison rue Frégébise et d'une autre maison rue du Clocher, à Limoges. Léonard Pénicaud, ayant contracté une obligation notariée en 1495, devait être alors majeur et avoir au moins vingt-cinq ans, la majorité n'étant atteinte qu'à cet âge dans l'ancien droit. Sa naissance serait donc reportée tout au moins à 1470, et comme il existait encore en 1539, il a vécu plus de soixante-neuf ans. Léonard Pénicaud fut élu en 1511 l'un des centeniers pour l'élection des deux consuls de Limoges, et il obtint lui-même la dignité de consul en 1513 (2).

Nardon Pénicaud est resté inconnu jusqu'en 1853, et M. de Laborde n'avait pas fait mention de cet excellent artiste dans la première édition de sa *Notice des émaux du Musée du Louvre;* mais une dame Lefebvre, décédée le 3 janvier 1853, ayant légué un tableau d'émail au musée de Cluny, on y trouva inscrit le nom de Nardon et la date de cette œuvre (3). Ce tableau, de 32 centimètres de hauteur, représente le Christ en croix entre Marie et saint Jean. D'un côté, un seigneur est agenouillé ayant derrière lui un écusson aux armes du roi René ; de l'autre côté un prêtre est également à genoux, et près de lui on lit l'inscription suivante : LUCAS DE UOLO PSBR (*presbyter*) HOC OP^s (*opus*) F. F. (*fieri fecit*) PRO SCTO (*sancto*) PETRO DE ROGIANO HUMILIT(*er*) ROGAT ORATE P(*ro*) EO : NARDON PENICAUD DE LIMOG(*ia*) H(*oc*) F(*ecit*) P^a (*prima*) DIE APL. (*aprilis*) ANNO MIL^{mo} V^c TERTIO. « Le prêtre Lucas de Verolo fit faire cet ouvrage » pour Saint-Pierre de Rogiano ; il demande humblement que l'on prie pour lui. Nardon

(1) *Notices sur le crucifix et sur les émaux de Limoges.* Paris, 1843, p. XXV.
(2) M. MAURICE ARDANT, *Émailleurs limousins :* LES PÉNICAUD. Limoges, 1858, p. 5 et suiv.
(3) N° 2029 du catalogue de 1861.

» Pénicaud de Limoges l'a fait le premier jour d'avril de l'année mil cinq cent trois. » A l'aide de ce tableau, on a pu reconnaître un très-grand nombre d'émaux sortis des mains habiles de Nardon Pénicaud. M. de Laborde, dans la seconde édition de sa *Notice des émaux du Louvre*, a pu lui attribuer les pièces qu'il a cataloguées sous les nos 159 à 163, et une tête de Vierge du musée de Cluny (no 999 du catalogue de 1861). Enfin nous ne doutons pas que le bel émail conservé au palais Pitti, à Florence, ne soit de Nardon Pénicaud. C'est un triptyque d'une riche coloration. Dans la partie centrale, l'artiste a représenté la Crucifixion; trois sujets tirés de la vie du Christ occupent chacun des volets. Dans la scène de la Crucifixion, plusieurs des personnages portent le costume de la fin du règne de Louis XII, et d'autres, ceux du commencement du règne de François Ier. Le dessin est correct; on doit cependant reprocher à l'artiste d'avoir donné trop d'embonpoint au corps du Christ sur la croix. Dans l'un des sujets des volets, la Descente de Jésus aux enfers, on voit des figures nues d'un très-bon modelé.

Le style des compositions de Nardon Pénicaud est celui de l'ancienne école française de la fin du quinzième siècle. Un trait noir y trace le dessin d'une manière vigoureuse et nette, les carnations sont légèrement violacées. Les émaux qu'il emploie dans les vêtements et les accessoires sont le bleu turquoise, le vert d'eau, le jaune, le blanc et le brun. Les lumières sont indiquées par des couches d'émail blanc et des rehauts d'or dont il fait souvent abus; le mouvement des cheveux est également tracé en or sur un émail brun. Il fait un grand emploi de gouttelettes d'émail pour imiter les pierres fines.

L'Exposition universelle de 1867 a montré de très-belles pièces de Nardon, parmi lesquelles il faut signaler surtout deux volets d'un triptyque (no 2829) représentant, sur l'un Pierre II de Bourbon, et sur l'autre Anne de Baujeu, sa femme, assistés de leurs saints patrons saint Pierre et sainte Anne, appartenant à M. James de Rothschild; et un beau triptyque (no 2824) avec la Crucifixion dans la partie centrale, à M. Basilewski.

III

JEAN PÉNICAUD L'ANCIEN, PREMIER DU NOM DE JEAN.

Un émail de la collection de M. Didier-Petit (1), évidemment de la fin du quinzième siècle ou des premières années du seizième, portait pour signature : IEHAN. P: E. NICAVLT. M. Didier-Petit s'est cru dès lors autorisé à insérer le nom de Nicolat sur la liste par ordre chronologique qu'il a donnée des émailleurs limousins (2). Il était certain qu'on devait voir là un Pénicaud, le fils ou le frère de Nardon Pénicaud. Depuis que nous avons émis cette opinion (3), on a trouvé un assez grand nombre de signatures qui ne laissent aucun doute à cet égard.

(1) Cet émail, représentant le Couronnement d'épines, no 169 du catalogue déjà cité de M. Didier-Petit, était passé dans la collection de M. Daugny. Il est compris au catalogue de vente de cette dernière collection (Paris, 1858) sous le no 84.

(2) *Notices sur le crucifix et sur les émaux*, 1843, p. XXV.

(3) *Description de la collection Debruge-Duménil*. Paris, 1847, p. 182.

Un émail de la collection de M. le duc de Cambacérès, provenant de celle du prince Soltykoff (1), porte la signature IOHANNES PENICAUD, tracée en or et en caractères microscopiques au-dessous des pieds du Christ, qui est représenté dans la scène de la Flagellation. Un émail signalé par M. de Laborde, représentant aussi la Flagellation, porte la signature IOHAN : P, qui se trouve interrompue par une draperie tombante (2). Enfin on rencontre les deux lettres I. P. liées ensemble par une sorte de cordelière disposée en forme de croix sur un triptyque de la Kunstkammer de Berlin et sur un diptyque reproduisant l'Adoration des bergers et l'Adoration des Mages, qui appartenait à la collection du prince Soltykoff (3). Les recherches de M. Ardant ne présentent pas des renseignements précis sur Pénicaud l'ancien, à cause surtout de la confusion qu'amène le prénom de Jean, appartenant à plusieurs Pénicaud. Ce qu'il y a de plus clair, c'est que Jean Pénicaud l'ancien a hérité de la maison de Nardon, et qu'il est cité dans un acte notarié comme ayant constitué dès 1510 une rente que ses héritiers continuaient de payer (4). Il était donc alors majeur et devait être né tout au moins en 1485, et peut-être auparavant.

Jean Pénicaud, premier du nom de Jean, appartient encore à l'école du quinzième siècle, bien qu'il ait amélioré la manière de traiter les émaux et qu'il soit supérieur à Nardon, à Monvaerni et aux autres artistes de cette époque. Son dessin est correct et son coloris a beaucoup d'éclat ; il travaillait sur les gravures des maîtres allemands. Ainsi l'émail de la collection du prince Soltykoff, qui représente la Flagellation, a été peint d'après un dessin d'Albert Dürer, daté de 1511 et gravé l'année suivante ; le Couronnement d'épines est également une imitation d'un dessin gravé du même maître. Jean Pénicaud l'ancien conserve aux carnations cette teinte violacée des maîtres du quinzième siècle ; les lumières et les détails des cheveux sont rehaussés de hachures d'or ; il emploie le paillon. Le contre-émail de ses plaques est très-épais et d'un brun violacé ou d'un ton verdâtre marbré de rouge.

Indépendamment des émaux qu'il a signés et qui ont été signalés plus haut, il faut évidemment lui attribuer un très-bel émail représentant la Résurrection de Lazare, qui appartenait à la collection Debruge-Duménil (n° 694 du catalogue), et qui, après avoir fait partie de celle du prince Soltykoff (n° 269 du catalogue), a été acquis par M. H. T. Hope, amateur anglais (5). A gauche du tableau, on voit une dame à genoux, qui est bien certainement la donatrice. Elle est vêtue d'une longue robe traînante, serrée à la taille et ouverte jusqu'à la ceinture, et porte pour coiffure une variété de l'escoffion. Ce costume reporterait l'exécution de l'émail à une époque antérieure au mariage d'Anne de Bretagne (1491), qui introduisit en France les modes bretonnes, la petite coiffe plate, les manches très-larges à la grand'-gorre, la robe échancrée carrément sur la poitrine et déceinte ; mais les anciennes modes ont dû se maintenir dans les provinces, et à en juger par le travail de la peinture en émail, on doit regarder le tableau comme postérieur à celui de Nardon Pénicaud, qui est daté

(1) N° 263 du catalogue déjà cité de 1861.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, p. 153.

(3) N° 262 du catalogue déjà cité. M. de Laborde a donné le *fac-simile* de ces différentes signatures dans sa *Notice des émaux du Louvre*, édit. 1853, p. 153.

(4) M. M. ARDANT, *les Pénicaud*, p. 12 et 23.

(5) Cette pièce a été exposée à Londres en 1862 dans le Muséum Kensington, et est inscrite au catalogue de cette exposition sous le n° 1656.

de 1503. Les autres émaux de Jean Pénicaud, exécutés sur des gravures d'Albert Dürer, donnent la date de 1512 au plus loin. On peut donc estimer que cet émailleur a peint ses meilleurs émaux durant le premier tiers du seizième siècle.

IV

LÉONARD LIMOSIN.

Pendant bien longtemps on a dit et écrit que le nom de Limousin n'était qu'un surnom donné à Léonard par François Ier ; mais les recherches de M. Ardant ont appris que Limosin, et non Limousin, était le nom de famille de Léonard. Ce grand artiste était fils de François Limosin, courtier et aubergiste à Limoges ; il avait un frère du nom de Martin. On s'accorde généralement à fixer sa naissance vers l'année 1505. Un acte daté de 1541, récemment découvert dans le terrier du prieuré conventuel de Saint-Gérald, constate que Léonard et Martin, son frère, qualifiés d'émailleurs, possédaient indivisément, à Limoges, une maison rue Grande-Pousse et une autre maison rue Basse-Manigne. La première était dans la famille dès l'année 1510. D'autres actes montrent également les deux frères Léonard et Martin, comme émailleurs, copropriétaires et associés. Martin, bien qu'émailleur et associé à son frère, n'a jamais signé aucun émail, et l'on ne voit aucun monogramme qu'on puisse lui attribuer. M. Ardant a supposé, et cela est fort probable, que Léonard seul était artiste et peintre, et que Martin était chargé de la partie matérielle du travail : la préparation des plaques de cuivre, la composition des émaux et la cuisson des pièces peintes par son frère. Léonard a souscrit, à la date du 19 janvier 1575, une obligation notariée conservée dans les archives de la Haute-Vienne. Il y est dénommé « Syre Léonard Lymosin, » maistre esmailleur de Limoges et valet de chambre de nostre Syre. » Un autre acte reçu par Albin, notaire, le 10 février 1577, fait mention des « hoirs de feu Léonard Limosin, » esmailleur ». Léonard a donc terminé son existence en 1575, en 1576 ou dans les premières semaines de 1577 (1). Léonard a peint en émail pendant plus de quarante années. Ses premiers émaux sont datés de 1532, et la dernière date signalée est 1574. La collection Debruge possédait dix-huit plaques faisant suite, dont les sujets étaient tirés de la vie et de la passion du Christ ; plusieurs de ces plaques portent, avec son monogramme LL, la date de 1533 (2). On trouvait dans la même collection le portrait de Charles IX, représenté sous la figure du dieu Mars, avec la date de 1573 (3). Un plat ovale, représentant la manne dans le désert, de la collection Callet (4), portait la même date avec la signature de Léonard. Enfin, une plaque appartenant à la collection de M. James de Rothschild, où Catherine de Médicis est représentée en Vénus sur un char traîné par des colombes, porte la date de 1574 (5). On n'a pas signalé de date postérieure à celle-ci. Dans ses premières œuvres,

(1) M. Maurice Ardant, *Émailleurs limousins* : Léonard Limosin. Limoges, 1858. — M. de Laborde a également donné sur Léonard d'excellents renseignements dans sa *Notice des émaux du Louvre.*

(2) *Description de la collection Debruge*, n° 696. Ces pièces sont passées dans la collection de lord Hastings.

(3) *Description de la collection Debruge*, n° 704.

(4) *Catalogue des objets d'art, antiquités, etc., du cabinet de feu M. Callet.* Paris, 1855, n° 168, p. 18.

(5) Cet émail, exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, est compris au catalogue déjà cité de cette exposition sous le n° 2462.

les figures sont lourdes et courtes, les personnages n'ont pas encore dépouillé le costume contemporain. C'est dans ce style ancien que sont peintes les dix-huit plaques de la collection Debruge que nous venons de signaler avec la date de 1533. M. de Laborde a dit que Léonard était entré vers 1525 dans l'école de Fontainebleau : ses premières peintures ne se ressentent cependant en aucune façon des principes de cette école ; ses émaux de 1533 le montrent encore entièrement imbu des traditions de la vieille école française. Mais bientôt l'influence des maîtres italiens que François I[er] avait attirés à sa cour se fait sentir dans les travaux de Léonard ; son style devient meilleur, son dessin plus correct, son coloris plus brillant ; il se met à copier les œuvres de Raphaël et adopte entièrement l'école italienne. En 1535, il reproduit en grisaille l'histoire de Psyché, d'après les gravures que venait de faire le Maître au dé des ravissantes compositions de Raphaël. Le Louvre possède plusieurs émaux de cette suite. Sur l'un de ces émaux (n° actuel 248 et n° 239 de la *Notice* de M. de Laborde), représentant Psyché transportée par Zéphyre, on lit le monogramme de Léonard et la date de 1535. Un couvercle de coupe, représentant à l'extérieur le combat des Centaures et des Lapithes, est signé LEONARDUS LEMOVICUS INVENTOR, et porte la date de 1536 (1). Ces pièces, qui présentent un faire un peu incertain, indiquent certainement les premiers essais de Léonard dans la voie de l'école italienne de Fontainebleau, dont il suivit les méthodes jusqu'à la fin de ses jours, avec plus ou moins de succès. Un beau triptyque, représentant dans la plaque centrale l'Adoration des Rois, et portant sur l'un des volets le monogramme LL et la date de 1544 (2), justifie des grands progrès qu'avait faits Léonard. Les personnages y ont une désinvolture tout à fait dans le style des maîtres de l'école de Fontainebleau. La pièce est exécutée en grisaille coloriée par glacis transparents sur un fond blanc. En 1545, il exécuta de nouveau en grisaille, genre qu'il avait porté à la perfection, une nouvelle suite des compositions de Raphaël sur l'histoire de Psyché. La collection de M. Préaux possédait un des tableaux de cette suite, représentant le cortége funèbre de Psyché (3) ; on y lisait le monogramme de l'artiste et la date de 1545.

Malgré toute son habileté à peindre en émail, Léonard n'était pas un dessinateur du premier ordre, et lorsqu'il s'agissait de produire des œuvres importantes, les cartons lui étaient souvent fournis par les peintres ordinaires du roi. C'est ainsi qu'en 1545, François I[er], voulant avoir pour sa chapelle douze tableaux représentant les apôtres en figures d'assez grande proportion, en fit faire les dessins coloriés par le peintre Michel Rochetel, qui dès 1540 était employé aux travaux du château de Fontainebleau (4). Ces douze tableaux n'ayant été terminés par Léonard qu'en 1547, après la mort de François I[er], reçurent une autre destination et furent placés dans la chapelle du château d'Anet, que Henri II fit construire, peu après la mort de son père, par Philibert Delorme pour la duchesse de Valentinois. A l'époque de la Révolution, ce magnifique monument ayant été démoli, le

(1) Ce couvercle appartient à M. James de Rothschild ; il a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, n° 2451 du catalogue déjà cité et à l'Exposition universelle de 1867, n° 2898 du catalogue.

(2) Cette pièce fait partie de la collection de M. Alph. de Rothschild, et a été exposée au musée rétrospectif sous le n° 2452, et à l'Exposition universelle de 1867 sous le n° 2900.

(3) *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de M. Préaux*. Paris, 1850, n° 230.

(4) M. DE LABORDE, dans la *Renaissance des arts à la cour de France* (Paris, 1850, t. I[er], p. 296), donne l'article des comptes des bâtiments royaux qui constate le payement fait à Rochetel pour ces dessins.

département d'Eure-et-Loir fut mis en possession des émaux. Lors du rétablissement du culte, en 1802, l'administration départementale les donna à l'église Saint-Pierre, à Chartres, où ils décorent les murs de la chapelle de la Vierge (1). Ces peintures, dont les plaques principales, sans les bordures, n'ont pas moins de 61 centimètres sur 27, furent exécutées par Léonard en émaux de couleur à l'aide d'un nouveau procédé. La couche d'émail noir posée sur la plaque de cuivre fut enduite sur toute sa surface d'une couche d'émail blanc, sur laquelle l'artiste dessina le sujet à la pointe, de manière à faire reparaître l'émail noir, qui ainsi traça les contours; il le colora ensuite sur l'émail blanc avec des couleurs vitrifiables, dans lesquelles les oxydes métalliques colorants étaient en proportion plus considérable que dans les émaux qu'on employait dans les peintures ordinaires, produites par des couches superposées de pâtes d'émail coloré. Ces couleurs vitrifiables étaient encore assez légères. Ce fut là le premier essai de la peinture en couleurs d'émail sur fond blanc, dont cependant on a attribué l'invention à Toutin. Léonard a peint de cette manière un saint Thomas sous les traits de François Ier, et un saint Paul sous ceux de l'amiral de Chabot, qui sont au Louvre (nos actuels 341 et 350 ; et nos 236 et 237 de la *Notice* de M. de Laborde). La Kunstkammer de Berlin possède aussi un médaillon ovale d'une assez grande dimension, représentant la moisson, qui est traité de cette façon et signé en toutes lettres. Ces peintures, avec leurs pâles couleurs vitrifiées posées sur fond blanc, ont toute l'apparence d'une faïence légèrement colorée, et s'éloignent entièrement des émaux ordinaires de Limoges, dont les chaudes couleurs et les reflets métalliques éclatants plaisaient davantage. Léonard ne fit qu'un petit nombre de ces émaux sur fond blanc, et eut peu d'imitateurs. Aucun genre de peinture en émail n'a été au surplus étranger à Léonard. Il a même essayé de peindre sur fond d'émail au pointillé. Dans le grand tableau de la Crucifixion exécuté pour la sainte Chapelle, dont nous allons parler dans un instant (n° 282 du catalogue du Louvre; et n° 190 de la *Notice* de M. de Laborde), on voit au pied et en arrière de la croix du Christ deux têtes d'homme peintes en miniature de la manière employée plus tard par Toutin et Petitot. Léonard ne donna pas suite à cet essai.

Les miniaturistes du seizième siècle enrichissaient souvent les manuscrits de camaïeux bleu céleste qui étaient fort en vogue; Léonard adopta ce genre de peintures dans un certain nombre de ses émaux. Un couvercle de coupe de la belle collection de M. Andrew Fountaine, de Narford (Angleterre), de vingt et un centimètres de diamètre, et daté de 1549, est traité de cette manière. On peut citer encore dans ce genre un très-beau plat du meilleur temps de Léonard, signé en toutes lettres, représentant la manne dans le désert, que possède le trésor du roi de Bavière, et un plat ovale de la collection de M. Gustave de Rothschild, reproduisant le même sujet avec la signature en toutes lettres et la date de 1568 (2). Léonard a encore décoré d'une peinture en grisaille teintée d'un glacis bleu un médaillon circulaire de petite dimension, dont le sujet, qui reproduit une chasse au lion, est exécuté au repoussé en fort relief sur une feuille de cuivre. Cette pièce, qui appartient

(1) *Rapport historique sur le château d'Anet, présenté au ministre de l'intérieur par* ALEXANDRE LENOIR (*Revue arch.*, t. VI, p. 730). La suite des douze Apôtres, gravée par M. ALLEAUME, avec un texte de M. DUPLESSIS, a été publiée par M. Lévy (Paris, 1865).

(2) Ce plat, qui avait appartenu à la collection du prince Soltykoff (n° 483 du catalogue), a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif (n° 2457 du catalogue déjà cité), et à l'Exposition universelle de 1867, sous le n° 2921.

à la collection de la princesse Iza Czartoryska, a fait partie, en 1865, de l'exposition du musée rétrospectif (nº 203 du catalogue de la salle polonaise).

Léonard était arrivé au plus haut degré de son talent, lorsqu'il peignit, par ordre de Henri II, pour la sainte Chapelle du Palais, deux cadres d'émaux renfermant vingt-trois plaques chacun, reproduisant, dans la grande plaque principale, l'un la Crucifixion, l'autre Jésus sortant du tombeau (1). Dans des médaillons circulaires placés au bas des plaques principales, Léonard a représenté, dans le premier, François Ier et Éléonore d'Autriche, dans le second, Henri II et Catherine de Médicis. Dans ces magnifiques tableaux, qu'on doit ranger parmi les plus belles productions de l'école de Limoges, Léonard eut l'art d'unir à une conception vraiment sentimentale un dessin gracieux et expressif, un travail correct et soigné.

Dès 1536, Léonard s'était mis à peindre des portraits en émail. Le musée de Cluny conserve en effet un portrait d'Éléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier (de 36 centimètres de hauteur sur 24 centimètres de largeur), qui porte cette date et la signature de l'artiste. Cette peinture est traitée un peu durement. Mais bientôt Léonard corrigea sa manière et produisit d'admirables portraits de différentes dimensions, dont un très-grand nombre ont été conservés. Il n'y en avait pas moins de trente-trois à l'exposition faite à Londres, en 1862, dans le Muséum Kensington. En 1547, il peignait Henri II ayant en croupe Diane de Poitiers (2). A la date de 1550, il copiait sur une plaque de dix-huit centimètres sur seize, et très-probablement d'après le crayon original d'un artiste français, le portrait de Claude de France, première femme de François Ier (3). Lancé dans cette voie et fort de son succès, Léonard produisit dans les dix années qui suivirent une quantité considérable de portraits à peu près de la même dimension. Parmi les plus beaux, on peut citer ceux de François Ier et d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, qui ont appartenu à la collection Debruge (4) : la planche CXV de notre album reproduit ce dernier portrait. Dans le courant des années 1556 et 1557, il fit une suite de portraits d'une proportion beaucoup plus grande (45 à 47 centimètres sur 31 à 32), ce qui présentait plus de difficulté dans l'exécution. Ces portraits, qu'on peut regarder comme ce que Léonard a fait de mieux, ont été dispersés et se trouvent dans différentes collections. Le Musée du Louvre en conserve trois (5), celui de François II, celui du connétable de Montmorency, signé des deux L et daté de 1556 sur l'un des émaux de l'encadrement, et celui de François de Lorraine, duc de Guise, également signé LL et daté de 1557. Les collections anglaises en possèdent un grand nombre. On voyait en 1862, à l'exposition du Muséum Kensington, ceux de Catherine de Médicis,

(1) Musée du Louvre, nºˢ 282 et 305 de la *Notice* actuelle de M. Darcel; et nºˢ 190 et 213 de la *Notice* de M. de Laborde Ces émaux sont signés : l'un, *Léonard Limosin, esmailleur et peinctre ordinayre de la chambre du Roy ; M. F.* 1553 ; l'autre, *Léonard Limosin, M. F.* 1553. On lit encore sur l'une des plaques : *Léonard Limosin peintre du Roys* 1552.

(2) Collection de M. James de Rothschild. Cet émail figurait dans le musée des Petits-Augustins sous le nº 460.

(3) Ce portrait, qui appartenait à la collection Debruge (nº 701 de notre catalogue déjà cité), était passé dans celle du prince Soltykoff (nº 1041 du catalogue). A la vente de cette dernière collection, ce portrait a été adjugé, avec celui de François Ier que nous allons citer, à M. Sellières, moyennant 52,500 fr.

(4) Nºˢ 700 et 703 du catalogue de cette collection. Ces portraits étaient passés dans la collection du prince Soltykoff (nºˢ 1040 et 1043 du catalogue). A la vente de cet amateur, le portrait d'Antoine de Bourbon a été adjugé moyennant 15 750 fr. Il appartient aujourd'hui à M. le duc d'Aumale.

(5) Nºˢ 359, 330 et 339 de la *Notice* actuelle de M. Darcel ; et nºˢ 244, 245 et 254 de la *Notice* de M. de Laborde.

d'Élisabeth de France, fille de Henri II, signé LL et daté de 1556 à droite et de 1557 à gauche; de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François Ier, signé des deux L et daté de 1557; de Jacques Amyot, du cardinal de Lorraine (1), de Louis de Lorraine, cardinal de Guise, et de Anne d'Este, duchesse de Guise (2). M. James de Rothschild a présenté à l'Exposition universelle de 1867 un portrait de Catherine de Médicis signé Léonard Limosin avec la date de 1568 (3). Ces portraits de grande dimension sont ordinairement renfermés dans des cadres enrichis d'émaux. En parlant des portraits de Léonard, nous ne pouvons passer sous silence un petit tableau qui est une des plus suaves productions de cet artiste. Il représente Diane de Poitiers, sous les traits de Vénus, appuyée sur une jeune Amour qui la tient embrassée. La belle maîtresse de Henri II est couchée entièrement nue sur une draperie bleue rehaussée d'or qui est étendue sur l'herbe. Ce beau portrait, qui appartient au Musée du Louvre (nº 328 de la *Notice* actuelle, de M. Darcel; et nº 242 de la *Notice* de M. de Laborde), est reproduit dans la vignette placée en tête de ce chapitre.

Nous avons dit que, vers la fin du premier tiers du seizième siècle, les émailleurs limousins avaient inventé un nouveau genre d'orfévrerie qui devait donner un immense débouché à leurs émaux. Dés bassins, des aiguières, des coupes, des salières, des plats, des coffrets, des vases et des ustensiles de toutes sortes, fabriqués avec de légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. Léonard fut-il l'inventeur de cette nouvelle application des émaux? Cela n'est pas à croire. Principalement occupé à peindre des tableaux et des portraits, son esprit ne dut pas se porter vers cette partie industrielle de l'émaillerie. Les coupes et les vases peints sortis de sa main ne sont pas relativement très-nombreux, et parmi cette vaisselle ce sont surtout des plats qu'il a décorés, parce que leur partie concave pouvait recevoir un tableau. La pièce la plus ancienne de ce genre d'orfévrerie qui soit signée de lui est datée de 1536: c'est un couvercle de coupe de la collection de M. Andrew Fountaine, de Narford, que nous avons déjà citée. Pierre Reymond, dont nous parlerons plus loin, qui se livra surtout à cette industrie, a signé une coupe avec la date de 1534. Léonard a des titres trop légitimes à faire valoir à l'appui du grand renom qu'il a acquis comme peintre en émail, pour avoir besoin d'y ajouter le mérite très-contestable d'avoir été l'inventeur de l'orfévrerie émaillée de Limoges. Nous nous sommes déjà occupé de cette question en traitant de l'orfévrerie, et nous prions le lecteur de se reporter sur ce sujet à notre tome II, page 140. Au surplus, quand Léonard a voulu appliquer son talent à la décoration de pièces de cette orfévrerie de cuivre émaillé, il a parfaitement réussi. Les compositions dont il a enrichi les plats qu'il a signés sont de véritables tableaux d'émail. On peut citer comme un morceau très-précieux une fontaine à jets d'eau de la collection de M. Andrew Fountaine, sur laquelle Léonard a représenté en grisailles teintées, avec un goût délicat, Apollon et les Muses. Cette belle pièce, qui n'a pas moins de 51 centimètres de hauteur, porte la date de 1552 avec les sigles de l'artiste. Les émaux de Léonard de 1568 à 1574 se ressentent de sa vieillesse.

(1) Ces cinq portraits appartiennent à M. H. Danby Seymour; ils sont compris au catalogue de cette exposition sous les nos 1705 à 1709.

(2) Ces deux portraits appartiennent à M. Magniac, et sont compris au catalogue de l'exposition de 1862 sous les nos 1710 et 1711.

(3) Nº 2920 du catalogue.

La main de l'artiste n'est plus aussi sûre, le ton des émaux n'a plus la même chaleur.

On trouve souvent le nom de Léonard mentionné dans les *Comptes de l'argenterie* des rois de France et sur les états des officiers et pensionnaires de leur maison. On a vu plus haut, à l'occasion des cartons commandés au peintre Rochetel en 1545, que Léonard avait alors le titre d'émailleur du roi François Ier. Dans les *Comptes de l'argenterie* de l'année 1559, il figure, en qualité d'esmailleur et peintre du feu Roy (Henri II), comme ayant reçu sept aunes et demie de drap, et dans l'état des officiers et domestiques du roi, du 1er juillet 1559 au 31 décembre 1560, il est encore cité comme ayant touché une somme de quatre-vingts livres (1).

Léonard s'était essayé dans la peinture à l'huile. Il existe de lui, dans l'une des salles de l'hôtel de ville de Limoges, un tableau représentant l'incrédulité de saint Thomas, qui est signé *Léonard Limosin esmailleur, peinctre, valet de chambre du Roy*, et daté de 1551. En 1544, il grava quelques-unes de ses compositions ; on connaît quatre pièces de lui datées de cette année : ses tableaux peints, comme ses gravures, ne furent que des essais.

V

PIERRE REYMOND.

Après Léonard, il faut citer Pierre Reymond. Il appartenait à une ancienne famille de Limoges : un Pierre Reymond avait été consul de la ville en 1375 et 1377. Notre artiste était fils de Jacques Reymond. En 1542, il était établi dans une maison qui lui appartenait rue Basse-Manigne, et fut élu consul de la cité de Limoges en 1567 (2). Un manuscrit fort curieux conservé à l'hôtel de ville de Limoges, et que l'abbé Texier a fait connaître (3), donne de précieux renseignements sur un assez grand nombre d'émailleurs. On y apprend que Pierre Reymond, qui était non-seulement émailleur, mais peintre imagier, fut chargé de reproduire, dans ce manuscrit, pour la confrérie du Saint-Sacrement, les différents objets d'orfévrerie dont elle faisait l'acquisition. Il a peint des miniatures pour le compte de cette confrérie depuis 1550 jusqu'en 1581 (4). Pierre Reymond a produit des émaux pendant près de cinquante années. M. Maurice Ardant (5) cite une coupe datée de 1534, et le Louvre possède un plat (n° actuel 479, et n° 298 de la *Notice* de M. de Laborde) portant avec son monogramme la date de 1578. Cette pièce n'est certainement pas la dernière qui soit sortie de ses mains, car on le voit travailler encore en 1582. Le livre des comptes de la confrérie du Saint-Sacrement porte à la date de cette année une mention qui constate un payement qui lui est fait pour « ymage au commencement des estatuts ».

Durant ce long espace de temps, Pierre Reymond a produit une quantité considérable de pièces émaillées. Si l'on en juge par le grand nombre de celles qui subsistent encore, il est

(1) Citations de M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, p. 184.

(2) M. ARDANT, *les Émailleurs limousins :* LES REYMOND. Limoges, 1861, p. 1 et 2.

(3) *Essai sur les émailleurs et argentiers de Limoges*, p. 216.

(4) M. ARDANT, *les Reymond*, p. 3 et suiv.

(5) *Notice historique sur les émaux et les émailleurs*, 1842, p. 21.

le plus fécond de tous les émailleurs; mais à côté de belles peintures qui dénotent un artiste de talent, on rencontre des émaux en grisaille dont le dessin est incorrect, le ton froid, et qui ont tout l'aspect de gravures sur bois à peine ébauchées. Cela vient de ce que Pierre Reymond n'était pas seulement un artiste, mais un fabricant très-occupé; il donnait sans aucun doute de la marchandise à différents prix. L'atelier qu'il avait ouvert fournissait non-seulement des plats qui pouvaient servir de fond à des tableaux, des aiguières et des coupes qui par leurs formes élégantes se présentaient comme des objets d'art et pouvaient être employées à garnir les dressoirs dans les riches maisons, mais encore des assiettes, des salières, des chandeliers, des coffrets, des vases de toutes sortes et une foule d'ustensiles à l'usage de la vie privée. Pierre Reymond ne pouvait peindre toute cette vaisselle, tous ces instruments usuels; il devait avoir un assez grand nombre d'ouvriers dont les œuvres, toutes médiocres qu'elles fussent, étaient marquées des sigles P. R. que l'artiste avait adoptés. Nous avons dit qu'une coupe de Pierre Reymond était datée de 1534 : c'est la date la plus ancienne qui ait été signalée sur une pièce de l'orfévrerie émaillée de Limoges. Cette circonstance, jointe à celle de l'abondance des productions de cette sorte sorties de l'atelier de cet émailleur, peut permettre de supposer qu'il a été l'inventeur de ce genre d'orfévrerie.

On peut citer parmi les plus belles œuvres de Pierre Reymond un triptyque de grande proportion (49 centimètres de hauteur sur 60 centimètres de largeur), qui, après avoir fait partie de la belle collection de M. le comte Pourtalès-Gorgier (1), est aujourd'hui conservé dans celle de M. Basilewski : on y voit dans le tableau central Jésus au jardin des Oliviers; une salière de la collection du Louvre (n° actuel 442; n° 324 de la *Notice* de M. de Laborde), dont les peintures ont pour sujet les travaux d'Hercule; un très-beau plat des Vereinigten Sammlungen de Munich reproduisant les premières scènes de la Genèse, dont une répétition se trouve dans la collection de M. Sellières (2), et une aiguière de la collection du Louvre (n° actuel 455, et n° 322 de la *Notice* de M. de Laborde) datée de 1554.

Le dessin de Pierre Reymond a toujours un peu de roideur, et sa précision est souvent poussée jusqu'à la sécheresse; les hachures qu'il emploie ordinairement dans les ombres ajoutent encore à la dureté du dessin. Il a principalement pratiqué les émaux en grisaille, avec les carnations teintées. Les pièces que nous venons de signaler sont faites de cette façon. On voit de lui quelques camaïeux bleus dont il avait sans doute emprunté la manière à Léonard. Ses émaux coloriés sont rares : l'un des plus beaux que l'on puisse citer appartenait à la collection de M. Odiot; il a été publié par du Sommerard, dans son Album, VIIe série, pl. XXIV. C'est surtout dans le décor que Pierre Reymond fait preuve d'une grande habileté. Les guirlandes de feuillages, les trophées, les mascarons et les grotesques dont il enrichit le revers des plats, l'intérieur des couvercles et les pieds des coupes, sont traités avec une grande liberté, un goût exquis et une parfaite élégance.

(1) *Description des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance de la collection de M. le comte Pourtalès-Gorgier*, par J. J. Dubois (Paris, 1842), art. 192. A la vente de cette collection, en 1865, cette pièce, qui porte dans le catalogue de vente le n° 1761, a été adjugée moyennant 11 130 fr. Elle a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif (n° 2520 du catalogue de cette exposition).

(2) Ce plat, autrefois dans la collection Debruge, n° 709 du catalogue, était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 481 du catalogue déjà cité). A la vente de cette dernière collection, en 1861, il a été adjugé moyennant 16 380 fr.

Pierre Reymond, comme beaucoup d'autres émailleurs, a écrit son nom de différentes manières : une très-belle coupe appartenant au Musée du Louvre (n° 439), et provenant de la collection Sauvageot (1), porte le nom de REXMON, avec la date de 1544 ; le même nom se lit sur un plat dans les Vereinigten Sammlungen de Munich, avec le millésime de 1562. Le nom de l'artiste était écrit P. RAYMŌ, avec un trait sur l'o indiquant l'abréviation des deux dernières lettres, sur une coupe de la collection de M. Brunet-Denon (2). Une coupe de la collection du prince Soltykoff (3), qui est passée dans celle de M. Sellières, porte la signature P. REXMOND et la date de 1546. Le nom de notre artiste étant écrit ainsi : P. REYMOND, dans le manuscrit de Limoges et dans différents actes rapportés par M. Maurice Ardant, nous avons adopté cette orthographe. Au lieu de la signature en toutes lettres, on rencontre le plus souvent les sigles P. R. quelquefois surmontés d'une couronne.

VI

LES JEAN PÉNICAUD, deuxième et troisième du nom de Jean, et autres émailleurs de la famille Pénicaud.

Les recherches de M. Ardant dans les archives de Limoges n'ont pu éclaircir, comme il le dit lui-même, l'obscurité qui règne sur les liens de parenté qui unissaient les Jean Pénicaud. On a vu cependant que Jean Pénicaud l'ancien se rattachait par la date de sa naissance aux émailleurs du quinzième siècle. Le second des Pénicaud, du nom de Jean, lui est bien postérieur. M. Ardant a trouvé un acte de 1541 dans lequel Pénicaud le jeune paraît pour s'opposer à la vente des biens de la famille de Court, son confrère en émaillerie. Un contrat de la même année fait mention de sa maison de la rue Sainte-Valérie. Des actes de 1590 parlent de sa veuve, ce qui constate qu'il était mort antérieurement à cette époque, mais sans nous fournir de date. Enfin des actes de 1610 nomment ses deux fils Jean et Antoine (4). Voyons maintenant la date donnée par Pénicaud le jeune à quelques-uns de ses émaux, et nous arriverons à connaître l'époque à laquelle il florissait et peut-être aussi la filiation des Pénicaud.

Jean Pénicaud, deuxième du nom, a signé une coupe de la collection Walpole à Londres : IOANNES PENICAUDI(*us*) IUNIOR 1539 (5). Une plaque de la collection de M. Alphonse de Rothschild, représentant saint Martial ressuscitant Aurélien (6), est signée IOANNES : M. F. (*me fecit*) PENICAUDIUS IV(*nior*). Une suite de quatre plaques représentant les figures à mi-corps de la Charité, du Courage, de la Tempérance et de la Justice appartient à la collection de M. le duc de Marlborough à Blenheim : deux sont signées IA. PENICAUD IUNIOR, et

(1) N° 1146 du catalogue de M. SAUZAY de 1861.

(2) *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de M. Brunet-Denon.* Paris, 1846, n° 350.

(3) N° 488 du catalogue de 1861 déjà cité.

(4) M. ARDANT, *les Pénicaud*. Limoges, 1858, p. 24 à 27.

(5) *Catalogue de la collection Walpole.* Londres, 1841, n° 59. Cette pièce, qui appartient aujourd'hui à M. le duc d'Hamilton, a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington, n° 1679 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(6) Elle a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif, sous le n° 2425 du catalogue déjà cité de cette exposition, avec trois plaques de la même suite, n°s 2423, 2426 et 2427.

deux P. I. (1). A l'aide de ces émaux signés, on a pu connaître le style de Jean Pénicaud le jeune, auquel M. de Laborde a donné le nom de Jean Pénicaud II. On a appris également qu'il signait encore du monogramme PI (Pénicaud junior). Ainsi il faut certainement lui attribuer un médaillon du Musée du Louvre (n° 216), provenant de la collection Sauvageot (2), qui représente Clément VII et qui est signé PI avec la date de 1534. L'examen de ces différentes œuvres, qui appartiennent évidemment à Pénicaud le jeune, lui en fait attribuer d'autres qu'il a signées IP (Jean Pénicaud). Ainsi M. de Laborde a pu regarder comme étant de lui une plaque de la collection de M. Dauguy, représentant l'Annonciation, qui est signée IP, frappée d'ailleurs au revers du poinçon de la famille dont nous allons parler dans un instant (3). Nous avons pu également donner à Jean Pénicaud le jeune un beau portrait de Luther de la collection Debruge, qui est signé du monogramme IP (4). On lit encore sur le fond du tableau : ANNO ÆTATIS 48. M. de Laborde, calculant en quelle année Luther avait atteint l'âge de quarante-huit ans, a cru devoir assigner à cette peinture la date de 1531 ou 1532 (5). Il ne nous semble pas que cette conséquence puisse être admise rigoureusement. Les émailleurs de Limoges n'étaient le plus souvent que des copistes. Luther n'est jamais venu à Limoges, et son portrait n'a pu être exécuté que sur une gravure de l'école allemande ; la peinture en émail peut dès lors avoir été faite plusieurs années après le portrait original. La date de 1534 tracée sur le portrait de Clément VII est donc jusqu'à présent la plus ancienne qui soit établie avec certitude. D'un autre côté, une plaque de la collection de M. Gatteaux, représentant la Crucifixion, et signée IP avec la date de 1542 (6), a pu être attribuée à Jean Pénicaud le jeune, d'après la similitude absolue que la peinture de cette plaque présentait avec le tableau signé en toutes lettres qui reproduit saint Martial ressuscitant Aurélien. Enfin six tableaux de la collection de M. Bardinet de Limoges, offrant des scènes de la vie de saint Martial et datés de 1544, ont pu également lui être attribués par M. Ardant (7).

Nous ne sachons pas que d'autres dates aient été signalées, mais ce n'est pas une raison pour que cet artiste n'ait travaillé que jusqu'à cette dernière époque.

Pénicaud le jeune avait en effet adopté une autre manière de signer ses ouvrages, en frappant le revers des plaques de cuivre sur lesquelles il peignait en émail d'un poinçon qui reproduit un P couronné, terminé par le bas comme une L (8). C'est avec ce poinçon qu'il a signé ses plus beaux ouvrages, parmi lesquels on doit citer un tableau en émaux de couleur (de 26 centimètres de hauteur sur 24 de largeur) représentant l'Ascension du Christ, qui appartient aujourd'hui à la collection de M. Basilewski (9), et une petite plaque

(1) GEORGE SCHARF, *Catalogue raisonné of pictures in Blenheim palace*, 1862.

(2) N° 1173 du catalogue de M. SAUZAY. Paris, 1861.

(3) *Notice des émaux du Louvre.* Paris, 1853, p. 155, note 2.

(4) N° 723 de notre catalogue. Cet émail était passé dans la collection du prince Soltykoff. Il a été adjugé 12 600 fr. à la vente de cette collection. Il appartient aujourd'hui à la succession de M. James de Rothschild, et a été exposé, en 1865, dans le musée rétrospectif sous le n° 2421 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(5) *Notice des émaux du Louvre*, p. 155.

(6) Elle a été exposée dans le musée rétrospectif, n° 2423 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(7) *Émailleurs et émailleries de Limoges.* Isle, 1855, p. 105.

(8) M. DE LABORDE en a donné le *fac-simile* dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 159.

(9) Cette peinture provient de la collection Debruge, n° 726 du catalogue. Elle a été publiée par M. du Sommerard,

également en émaux de couleur, de la collection Dangny, divisée en treize compartiments où sont reproduits le Christ et les douze apôtres (1). On a prétendu que ce poinçon n'était pas la marque de l'émailleur, mais celle du fabricant de plaques de cuivre. La preuve du contraire existait dans la collection Debruge : ainsi le portrait de Luther dont nous venons de parler, qui est signé sur l'émail des lettres I. P., est bien évidemment de la même main qu'un portrait d'Érasme qu'on voyait dans la même collection (2) et qui est frappé au revers, sur la plaque de cuivre, de ce monogramme composé d'un P et d'une L unis ensemble et surmontés d'une couronne. Pénicaud n'est pas le seul émailleur au surplus qui ait fait poinçonner ses plaques, et l'on verra plus loin que d'autres que lui ont fait également frapper d'un poinçon les plaques de leurs émaux. On a diversement expliqué le monogramme que présente le poinçon des Pénicaud ; nous pensons que M. Ardant en a trouvé le vrai sens en le traduisant par Léonard Pénicaud. C'est la marque de fabrique du chef de la famille qui aura été conservée par ses descendants.

La qualification de junior que Jean Pénicaud II a prise dans l'émail de la collection Walpole a fait penser à M. de Laborde que cet émailleur était le frère cadet de Jean Pénicaud l'ancien. Cependant, si l'on fait attention que celui-ci n'a pu naître après 1485, que sa naissance se reporte sans doute à une époque plus éloignée, et que ses œuvres se ressentent du style ancien ; si l'on remarque d'autre part que les premiers émaux de Jean Pénicaud junior ne remontent qu'au commencement du second tiers du seizième siècle, que sa mort n'est constatée qu'en 1590 ; qu'ainsi il y a lieu de supposer qu'il a dû naître de 1510 à 1515, vingt-cinq ans au moins après Jean Pénicaud l'ancien, on fera peut-être mieux de regarder Jean Pénicaud junior comme le fils que comme le frère du premier. Ce qui nous porterait encore à admettre cette hypothèse, c'est que la qualification de junior prise par Jean Pénicaud II serait justifiée par l'existence d'un autre émailleur du nom de Pénicaud, travaillant dans les mêmes données que lui, et par conséquent à la même époque, qui dès lors ne peut être Pénicaud l'ancien et qui cependant prenait la qualification de vieux. Cet émailleur signe ses émaux au moyen d'un poinçon semblable à celui de Jean Pénicaud II, c'est-à-dire d'un P se terminant par en bas comme une L, mais il fait suivre ce monogramme d'un V. Les deux lettres sont surmontées de la couronne. M. de Laborde, qui a vu deux émaux frappés de ce poinçon, s'exprime ainsi sur le compte de l'émailleur auquel ils appartenaient : « Il est évident qu'il était non-seulement le contemporain de Jean Pénicaud II, mais son imitateur ; car c'est le même style, les mêmes nuances d'émaux, la » même manière, à tel point que j'aurais été tenté d'attribuer ces deux émaux (3) à la jeu- » nesse de Pénicaud le second ; qu'on suppose des ouvrages timides et imparfaits de » Pénicaud II, on aura une idée de ces émaux, qui sont, malgré cette infériorité, de fines

VII[e] série, pl. 19. Elle est placée au centre d'un cadre divisé en dix compartiments, dont neuf sont remplis par des émaux de Pénicaud II. Les sujets sont tirés de la vie du Christ. Après avoir appartenu à la collection du prince Soltykoff (nº 266 du catalogue), elle a été adjugée, à la vente de cette collection, à M. G. Altenborough, moyennant 21 000 fr. M. Basilewski l'a achetée à un prix supérieur en 1871.

(1) Elle provient de la collection Debruge, nº 727 du catalogue.

(2) Ce portrait était passé de la collection Debruge (nº 725 du catalogue) dans celle du prince Soltykoff (nº 1050 du catalogue), et a été adjugé à M. Sellières, à la vente de cette dernière collection, moyennant 15 015 fr.

(3) Ce sont deux petites plaques de la collection de M. Trimolet, de Lyon, représentant, l'une la décollation de saint Jean-Baptiste, l'autre la flagellation du Christ.

PL. LXVI



Phot. col. A. Noel — M... del. lit.

EMAILLERIE

Email peint — Grisaille rehaussée d'or à carnations teintées — La Vierge ...

Vve A. MOREL & Cie éditeurs. — Imp. ... & Cie Paris

» productions et des objets précieux (1). » M. de Laborde admet d'ailleurs qu'on peut interpréter par vieux le V qui suit le P uni à une L. L'auteur des plaques signées de ce poinçon serait donc le frère aîné de Jean Pénicaud junior. Malgré son droit d'aînesse, il est inférieur par le talent à son frère cadet.

Indépendamment des œuvres de Jean Pénicaud II qui viennent d'être mentionnées, on peut encore citer, parmi les ouvrages de cet émailleur signés ou poinçonnés, une Vierge en buste allaitant l'enfant Jésus, de la collection de la princesse Iza Czartoryska, qui doit avoir été copiée sur un maître italien (2), et une Ascension de Jésus, de la collection de M. Gatteaux (3). Dans cette dernière peinture en émaux de couleur (de 30 centimètres sur 19), la figure du Christ est une reproduction de celle qui se trouve dans le tableau de l'Ascension, appartenant à la collection de M. Basilewski dont nous venons de parler.

En examinant les œuvres de Jean Pénicaud II que nous avons signalées, et qui, signées ou poinçonnées, sont incontestablement dues à son pinceau, on reconnaît dans cet artiste un dessinateur habile ; son coloris est très-fondu et d'un éclat remarquable ; souvent, pour donner plus de douceur à son modelé, il superpose successivement deux couches grises à la couche noire du fond. La première couche a été passée au feu après que l'artiste a eu tracé les contours du dessin, qui paraissent en noir. La seconde couche grise, posée ensuite, est enlevée à la pointe pour donner des hachures dont le ton est plus doux que si elles étaient produites par le fond noir. Il fait un emploi très-fréquent du paillon, qu'il sait recouvrir d'émaux translucides d'une limpidité extrême ; quelquefois le métal seul lui sert de fond, et il y établit les ombres ; il emploie aussi les rehauts d'or. Celles de ses œuvres qui paraissent les plus anciennes se rattachent, par le style, à l'école française du commencement du seizième siècle ; mais plus tard il subit l'influence de l'école italienne. On retrouve parfaitement ces deux manières dans le grand cadre d'émaux de la collection de M. Basilewski. La peinture centrale reproduisant l'Ascension du Christ doit être une copie ou tout au moins une réminiscence d'un tableau italien ; les petits émaux, au contraire, qui sont placés dans le cadre et qui accompagnent cette grande page d'émail, paraissent plus anciens et se rapprochent des compositions des miniaturistes français.

Les œuvres de Jean Pénicaud II, qui ont permis de caractériser ainsi son style et ses différentes manières, sont presque toutes exécutées en émaux de couleur ; mais à côté de ces productions il en existe d'autres exécutées en grisaille avec une perfection infinie, et qui sont également frappées du poinçon dont se servait Jean Pénicaud II. Le Louvre en conserve plusieurs : trois plaques de très-petite dimension (4) ; un tableau représentant la Vierge et l'Enfant Jésus (5), véritable chef-d'œuvre de la peinture en émail de Limoges, que nous reproduisons dans notre planche LXVI ; deux figures, sainte Catherine et saint Jérôme, peintes sur deux plaques qui peuvent avoir été les volets d'un triptyque dont le beau tableau

(1) M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, édit. de 1853, p. 160. On trouve là le *fac-simile* du poinçon LPV.

(2) Cet émail a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, et est compris sous le n° 200 dans le catalogue déjà cité de cette exposition (salle polonaise).

(3) Cet émail a été également exposé dans le musée rétrospectif (n° 2419 du catalogue).

(4) Nos actuels 227 à 229, et nos 175 à 177 de la *Notice* de M. de Laborde. Elles ont six centimètres et demi de haut sur huit de large environ.

(5) N° actuel 222; et n° 174 de la *Notice* de M. de Laborde

de la Vierge avec l'Enfant aurait formé la partie centrale (1); une coupe et une buire (2) qui, bien qu'elles ne soient pas poinçonnées, sont évidemment de la main qui a peint les autres pièces. On peut indiquer encore comme étant sorties du pinceau correct et élégant auquel on doit les émaux du Louvre que nous signalons : une plaque ronde, de vingt-deux centimètres de diamètre, représentant le Christ descendu de la croix, qu'on a longtemps admirée dans la collection de M. Rattier (3); un très-beau plat rond, de la collection de M. Sellières, où l'on voit les noces de Psyché d'après un dessin de Raphaël (4); au musée de Dijon, deux plaques qui reproduisent des compositions tirées de l'histoire de Samson (5); et dans la collection de M. Andrew Fountaine, une suite de douze assiettes décorées sur le fond de sujets de l'histoire de Psyché d'après Raphaël. Dans toutes ces grisailles, les carnations sont teintées.

Bien que ces charmants émaux soient frappés, comme nous venons de le dire, du poinçon de Jean Pénicaud II lorsqu'ils sont peints sur des plaques, M. de Laborde a pensé, avec raison, qu'on ne devait pas les attribuer à cet artiste, mais bien à un autre membre de la famille, qu'il a caractérisé sous le nom de Jean Pénicaud III (6). « L'auteur de tous ces » émaux, dit avec raison M. de Laborde, est un grand artiste, un dessinateur plein d'esprit. » Ce n'est qu'en Italie qu'il a dû acquérir la distinction de goût, la hauteur de style, la » grandeur des effets qui marquent ses ouvrages. Sa supériorité sur tous les émailleurs de » Limoges se marque en deux points : il n'a copié personne, si ce n'est quelques composi- » tions de Raphaël, et il n'a signé aucun de ses ouvrages. Les yeux sont charmés par les » effets vigoureux et harmonieux qu'il sait trouver pour faire poindre ses compositions au » milieu du noir comme une apparition qui perce la nuit et dont l'éclat va grandissant. Ses » blancs laiteux, ses rehauts d'or, touchés sobrement et à propos, l'ensemble distingué et » séduisant de ses émaux, sont les signes caractéristiques de ses compositions. » Nous rapportons en entier cette juste appréciation du talent de notre émailleur, car on ne saurait exprimer avec plus de vérité les qualités qui le distinguent. Mais comment supposer qu'un peintre d'un mérite aussi éminent n'ait pas signé ses ouvrages, et surtout qu'il ait consenti à les frapper du poinçon qui appartenait à Jean Pénicaud II? Comment l'auteur de la Vierge du Louvre, après avoir produit un pareil chef-d'œuvre, a-t-il pu, quelque modestie qu'on veuille lui prêter, se décider à le signer d'un poinçon banal, lors même qu'il s'en serait servi jusque-là? On ne peut expliquer cette conduite qu'en regardant Pénicaud III comme le fils et l'héritier de Jean Pénicaud junior, le descendant direct de Léonard (Nardon) Pénicaud, et seul peut-être en possession du droit de se servir du poinçon de la famille au moment où il en usait. Les archives de Limoges, dépouillées par M. Ardant, ne nous ont-elles pas appris que les fils de Pénicaud junior étaient dénommés Jean et Antoine dans un

(1) Nos actuels 223 et 224 de la *Notice* de M. Darcel.

(2) Nos actuels 234 et 233; nos 178 et 179 de la *Notice* de M. de Laborde.

(3) N° 119 du catalogue. Paris, 1859.

(4) Ce plat a appartenu à la collection de M. Debruge (n° 699 de notre catalogue). Nous avions eu tort de l'attribuer à Léonard. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff; à la vente de cette collection, il a été adjugé moyennant 22 050 francs.

(5) *Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon*. Dijon, 1842, n° 820.

(6) *Notice des émaux du Louvre*, p. 161.

acte de 1610 ? Ce Jean, fils de Pénicaud junior, ne saurait être que Jean Pénicaud, troisième du nom de Jean. Nous avons dit que Pénicaud, deuxième du nom de Jean, était né de 1510 à 1515; Jean Pénicaud III, son fils, a pu naître de 1535 à 1540, et commencer à produire des émaux dans l'atelier de son père dès 1555 ou 1560.

Il nous reste à parler de deux émailleurs de la famille Pénicaud. Pierre Pénicaud joignait au talent d'émailleur celui de peintre verrier. Le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges que nous avons déjà cité constate en effet qu'en 1555 la confrérie du Saint-Sacrement lui avait donné à peindre, en société avec Rechambeau, un grand vitrail représentant la Cène (1). Le musée de Cluny possède de Pierre Pénicaud un grand bassin, de forme ronde, peint en grisaille, dans le fond duquel il a représenté Moïse expliquant aux Israélites les tables de la loi. Les initiales PP sont au bas du tableau (2). Il a signé des mêmes initiales une pièce de la collection de M. Tusseau, sur laquelle il a représenté Orphée. M. de Laborde lui attribue plusieurs pièces du Musée du Louvre (3) et deux grandes figures allégoriques du musée de Cluny (4). La collection de M. James de Rothschild possède une plaque circulaire datée de 1557, qui représente Moïse faisant tomber la manne (5); M. Darcel l'attribue à Pierre Pénicaud (6). Les œuvres de Pierre Pénicaud se rapprochent beaucoup, pour le faire, de celles de Jean Pénicaud III, mais elles leur sont inférieures. « Ce qui le distingue, dit » M. de Laborde, ce sont les proportions trop longues des figures, la mollesse cotonneuse » et monotone des plis, la froideur des grisailles, la direction uniformément droite de ses » hachures, l'absence du sentiment de l'art, et la perte de cet instinct de l'effet qui est l'un » des mérites de Pénicaud III (7). »

On a vu que Pierre Pénicaud travaillait vers le milieu du seizième siècle, à peu près à la même époque que Jean Pénicaud junior, dont il serait dès lors le frère et non pas le fils. Les archives de Limoges constatent qu'il habitait encore en 1590 une maison à Limoges. M. Ardant, d'après les renseignements qu'il a obtenus, fixe la date de sa naissance vers 1515. Un Jean Pénicaud, qui ne peut être que Jean Pénicaud III, est désigné dans des actes de 1601 et de 1617 comme neveu de Pierre Pénicaud, prêtre (8). Est-ce que notre Pierre Pénicaud, après avoir abandonné l'émaillerie pour peindre des vitraux d'église, serait entré dans le clergé et aurait obtenu la prêtrise ?

Ne faut-il pas encore ranger parmi les membres de la famille Pénicaud un anonyme qui a signé du monogramme MP quelques charmantes grisailles : une petite plaque circulaire de la collection de M. Gatteaux, représentant un combat de cavalerie (9), et une plaque de quinze centimètres carrés de la collection de M. le duc d'Hamilton, reproduisant

(1) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 219.
(2) N° 1025 du catalogue de 1861.
(3) *Notice des émaux*, n°s 184 à 189 ; n^{os} actuels 238 à 241, 243 et 247.
(4) N° 1043 du catalogue de 1861.
(5) Cette pièce a été exposée au musée rétrospectif en 1865; elle est comprise sous le n° 2443 dans le catalogue.
(6) *Gazette des beaux-arts*, t. XIX, p. 532.
(7) *Notice des émaux du Louvre*, édit. de 1853, p. 169.
(8) M. Ardant, *les Pénicaud*. Limoges, 1858, p. 29.
(9) Cette pièce a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif, et est comprise sous le n° 2430 dans le catalogue déjà cité de cette exposition.

l'Adoration des Mages (1). Ces fines peintures en grisaille sont d'une grande perfection.

Il semble résulter des renseignements obtenus jusqu'à présent sur les Pénicaud, que Léonard (Nardon) Pénicaud, le chef de la famille, aurait eu pour fils et successeur Jean Pénicaud l'ancien, premier du nom de Jean. Celui-ci aurait eu trois enfants, qui se seraient livrés avec plus ou moins de succès à l'art de l'émaillerie. L'aîné n'aurait fait que peu d'émaux et les aurait signés du poinçon de la famille, auquel il ajoutait un V. Le second, Jean Pénicaud junior, le plus habile des trois, aurait d'abord signé ses émaux de son nom en y ajoutant la qualification de junior, puis aurait adopté l'ancien poinçon de la famille, lorsque ses frères n'auraient plus peint en émail. Le troisième, Pierre Pénicaud, après avoir peint en émail, aurait abandonné l'émaillerie pour la peinture sur verre. Jean Pénicaud III serait fils de Jean Pénicaud junior, et il aurait conservé le poinçon de la famille adopté par son père.

VII

PIERRE COURTEYS.

Deux émailleurs distingués ont porté le nom de Courteys. Pierre Courteys paraît être le plus ancien. Il n'est pas parfaitement établi cependant, comme quelques personnes l'ont pensé, qu'il fût le frère aîné de Jean Courteys, dont nous parlerons plus loin. M. Maurice Ardant (2) a dit que les premiers émaux de Pierre Courteys sont de 1545 et 1548, mais il n'a pas indiqué ceux qui portent cette date. La date la plus ancienne que l'on ait rencontrée, à notre connaissance, est celle de 1550. Elle se trouve inscrite sur un émail en grisaille qui appartenait à la collection de M. Brunet-Denon (3). La médiocrité de cette peinture accuserait les débuts de l'artiste. Sur un bassin décoré en émaux de couleur que possède le Musée du Louvre (4), on lit, avec la signature P. Courteys, la date de 1568 : c'est la plus récente qui ait été signalée jusqu'à présent.

Pierre Courteys a apporté une grande négligence dans l'orthographe de son nom, qu'on trouve écrit de plusieurs manières différentes : Corteys et Courteys (5), Courtevs (6), Cortoyos (7), Cortoys (8), Courtoys (9), et enfin Courtois (10). Cette dernière orthographe avait prévalu ; mais M. Maurice Ardant a récemment découvert dans les archives de Limoges des

(1) Cette jolie plaque a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington, et est comprise sous le n° 1686 dans le catalogue déjà cité de cette exposition.

(2) *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS. Limoges, 1858, p. 2.

(3) Catalogue de cette collection. Paris, 1846, n° 460.

(4) N° actuel 513 ; M. DE LABORDE, *Notice des émaux*, n° 381.

(5) Musée du Louvre, nos actuels 514 et 513 ; nos 380 et 381 de la *Notice* de M. DE LABORDE. — Musée de Cluny, n° 1001, et sur un bassin avec des figures de grand style conservé à la Kunstkammer de Berlin.

(6) Dans la collection Visconti, *Catalogue*. Paris, 1854, n° 51.

(7) Musée de Cluny, n° 1003.

(8) Dans la collection Visconti, n° 54 : plat où sont représentés Apollon et les Muses.

(9) Musée de Cluny, nos 1006 et 1007.

(10) Au Louvre, n° actuel 515 ; n° 382 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

titres authentiques qui constatent que la véritable orthographe du nom est Courteys (1). Beaucoup d'émaux de Pierre Courteys sont seulement signés de ses initiales P. C.

Pierre Courteys a peint les plus grands émaux qui aient été faits à Limoges ; ce sont douze médaillons d'un mètre soixante-cinq centimètres de hauteur sur un mètre environ de largeur. Ces pièces décoraient autrefois la façade du château de Madrid, bâti dans le bois de Boulogne, près de Paris, par François Ier et Henri II. Il les a signées avec la date de 1559. Neuf de ces pièces, qui sont au musée de Cluny, reproduisent la Justice, la Prudence, la Charité, Saturne, Jupiter, le Soleil personnifié, Mars, Hercule et Mercure (2); les trois autres sont en Angleterre. Ces grandes figures, établies sur quatre plaques dont la réunion est habilement dissimulée, sont émaillées en couleurs d'un ton peu harmonieux; elles ne sont pas non plus irréprochables sous le rapport du dessin, mais il faut tenir compte de leur destination : placées à une certaine élévation dans la façade d'un palais, leurs couleurs inaltérables devaient donner à l'édifice un effet surprenant.

Ce n'est pas sur ces grands médaillons qu'il faut juger du talent de Pierre Courteys, qui est un des meilleurs dessinateurs de l'école de Limoges; il y a de l'imagination et de la fougue dans ses compositions et de l'ampleur dans son dessin. Ses émaux colorés sont d'une éclatante vivacité et offrent des effets qui lui sont propres. Il a peint plusieurs suites allégoriques des mois de l'année d'après Étienne de Laulne, sans toutefois s'astreindre à copier servilement le maître. Il a souvent emprunté les sujets de ses compositions à Raphaël et à Jules Romain; mais, tout en copiant ces grands maîtres, il a su conserver et faire sentir sa personnalité. Les petits maîtres français et le Rosso lui ont aussi fourni des cartons. Le Musée du Louvre possède de beaux émaux de Pierre Courteys.

Pierre Courteys a essayé, comme Léonard Limosin, de peindre en couleurs vitrifiables sur fond d'émail blanc. Le Louvre possède un petit coffret provenant de la collection Sauvageot, qui est signé de ses initiales et traité de cette façon (3). Il a peint aussi des camaïeux bleus.

VIII

JEAN COURTEYS.

Jean Courteys est fils de Robert Courteys, du Mans, peintre verrier. Il étudia l'art que cultivait son père. Un document conservé dans les archives de l'église de la Ferté-Bernard constate qu'en 1532 il était occupé à peindre une verrière pour cette église (4). Il faut que, dès qu'il eut abandonné la peinture sur verre pour l'émaillerie, il se soit adonné tout entier à cette nouvelle branche de l'art, car ses productions subsistent en nombre considérable : on peut le regarder comme l'un des plus féconds émailleurs de Limoges. Il signait ses ouvrages des initiales I. C., sans les dater. M. Didier-Petit avait signalé la date de 1568

(1) *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS. Limoges, 1858, p. 23 et 25.
(2) Nos 1000 à 1008 du catalogue de 1861.
(3) Nos actuels 523 à 531; no 1117 du catalogue de M. SAUZAY de 1861.
(4) *Bulletin monumental*, t. V, p. 502.

comme existant sur un plat appartenant au Musée du Louvre (1), ce qui est une erreur. Le plat qui porte cette date est marqué des sigles de Pierre Courteys et non de ceux de Jean. Le style des compositions de Jean Courteys, les charmants ornements et les arabesques dont il décorait à profusion ses ouvrages, dénotent qu'il florissait à l'époque de Henri II et de Charles IX ; ainsi on ne saurait lui appliquer un document découvert par M. Ardant dans les archives de Limoges, constatant qu'en 1514 un Jehan Courteys était propriétaire d'une maison dans cette ville (2). Notre émailleur devait être alors un enfant. Ce Jehan Courteys peut être un de ses parents, qui l'aura attiré à Limoges.

Sans manquer absolument de correction, le dessin de Jean Courteys est timide et sans vigueur; quelquefois cependant il a su déployer toutes les qualités d'un dessinateur habile. L'œuvre la plus remarquable qu'on puisse citer sous ce rapport, ce sont les figures de Neptune et Amphitrite, dont il a décoré l'intérieur d'une coupe qui appartient au trésor du roi de Bavière; les contours sont arrêtés par un trait noir d'une pureté et d'une fermeté remarquables. Ces figures sont certainement copiées sur un dessin de l'un des plus grands maîtres de l'école italienne; on ne pourrait en attribuer la reproduction à Jean Courteys, si le revers de la coupe n'était marqué de ses initiales. Ses émaux coloriés ont des teintes vigoureuses et éclatantes que fait ressortir encore le paillon, dont il fait un grand usage. Les rinceaux, les enroulements, les entrelacs, d'une variété infinie, en or ou en couleur, sur fond noir ou sur fond bleu vermiculé d'or, dont il enrichit le revers ou les rebords de ses plats, sont traités avec une élégance remarquable. Ce qui caractérise surtout ses ouvrages, c'est le ton d'un rouge très-relevé qu'il donne aux carnations. On en a qualifié la nature par une expression assez juste, en disant qu'elles sont saumonées.

IX

JEAN DE COURT.

Parmi les émaux sortis de l'école de Limoges, on en rencontre un certain nombre qui sont signés I. D. C. Les compositions de l'émailleur qui avait adopté ces initiales ont une telle analogie avec celles de Jean Courteys que le savant Pottier, en donnant la description d'un grand écusson de forme ovale de Jean Courteys publié par Villemin (3), le regardait comme le pendant d'un autre écusson conservé dans le Musée du Louvre (4), qu'il supposait aussi du même émailleur. Mais lorsqu'on peut examiner avec attention le médaillon du Louvre en dehors de l'armoire vitrée où il est renfermé, on y découvre les sigles I. D. C., ce qui ne permet pas de ranger cette belle pièce parmi les ouvrages de Jean Courteys.

Le nom de l'artiste était caché sous ces trois lettres, et on le regardait généralement comme un membre de la famille des Courteys, lorsque les recherches de M. de Laborde dans les états de payements et les comptes de la maison des rois de France lui ont fait

(1) *Notices sur le crucifix et sur les émaux.* Paris, 1843, p. XXVII.
(2) *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS, p. 23.
(3) *Monuments français inédits*, t. II, p. 165.
(4) Figure de Minerve ; n° 591 de la nouvelle *Notice* de M. DARCEL.

trouver le nom d'un Jean de Court qui aurait été peintre du roi et qui aurait succédé à François Clouet en 1574 (1). Il a donc pensé que l'émailleur qui signait I. D. C. pouvait être, non le peintre du roi, mais un membre de sa famille portant aussi le nom de Jean de Court (2). Cette supposition avait d'autant plus de vraisemblance, qu'on rencontre à la même époque un autre émailleur du nom de Court, qui, très-probablement pour se distinguer de celui dont nous nous occupons, ajoutait à son nom le surnom de Vigier, et à la fin du seizième siècle, une Susanne de Court, qui devait être la fille de Jean de Court. Depuis, M. Ardant a découvert une ode adressée, en 1583, par le poëte limousin Jacques Blanchon à Dorat, dans laquelle sont nommés Jean de Court, ainsi que Corteys et Jean Court, dit Vigier, ce qui ne permet plus de confondre ces émailleurs. Il y a mieux : le chef-d'œuvre de Jean de Court, acquis par M. le comte de Nieuwerkerke, et qui a pris place dans la belle collection de ce grand ami des arts, fournit une signature complète de l'artiste. C'est un portrait en pied de Marguerite de France, fille de François I[er], duchesse de Savoie, sous la figure de Minerve. Au bas du tableau on lit : IEHAN DE COURT MA FAICT. 1555. Il faut remarquer qu'il s'est écoulé vingt-huit ans entre cette date et celle de l'ode à Dorat ; le portrait de Marguerite est donc une œuvre de la jeunesse de Jean de Court, et il faut convenir qu'il a eu grand tort d'abandonner le style sévère et large qui distingue cette peinture pour adopter, en sacrifiant à la mode, le genre de Jean Courteys. Dans le portrait de Marguerite, la tête et les bras sont peints en miniature, et le modelé est obtenu au pointillé en brun. Il a quelquefois conservé ce genre de travail dans ses œuvres postérieures. Dans les émaux de grande dimension, il ne se montre pas très-habile dessinateur ; ses figures sont démesurément longues et maniérées. Dans les petites compositions, qu'il emprunte à Étienne de Laulne et aux autres petits maîtres français, il est plus à l'aise, et les soins qu'il apporte à les peindre en font des émaux d'un fini achevé. Parmi ses meilleurs émaux dans le style de Jean Courteys, on peut citer une très-belle coupe ronde en émail coloré, signée I.D.C., qui appartient à la collection de M. Callet (3) ; un grand plat ovale où il avait représenté Moïse devant le serpent d'airain, qui faisait partie de celle de M[me] de la Sayette, de Poitiers (4), et le grand écusson du Musée du Louvre, que nous avons déjà cité. Une plaque représentant Vénus et l'Amour, qui faisait partie de la collection Debruge (n° 751 du catal.), est aussi une des plus jolies productions de cet artiste.

X

JEAN COURT, dit VIGIER.

Jean Court, dit Vigier, a été longtemps confondu avec Jean Courteys. On supposait que le nom de Court n'était que l'abréviation de Courteys ; mais quelques documents irrécusables, dus aux investigations de l'abbé Texier et de M. Maurice Ardant, tous deux Limou-

(1) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 223 et 231.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, édit. de 1853, p. 275 et 288.

(3) *Catalogue des objets d'art de feu M. Callet.* Paris, 1855, n° 166.

(4) *Catalogue des objets d'art composant la collection de feu madame de la Sayette, de Poitiers.* Paris, 1860, n° 140.

sins, ont établi que Jean Courteys et Jean Court, dit Vigier, étaient deux artistes différents. Ainsi, sur un rôle de tailles du seizième siècle, dressé par les consuls de Limoges, on trouve, au canton de Magnynie, le nom de Jehan Court, dit Vigier, émailleur, et Petit Jehan, son fils; à vingt noms de distance, Jehan Courteys, et ensuite les hoirs de feu Courteys, émailleur (1). M. Maurice Ardant (2) a indiqué un acte relatif à la propriété d'un immeuble où figure le nom de Jean Court, dit Vigier, et a supposé avec raison qu'un nom de famille n'a pu être abrégé dans un acte authentique. Depuis, de nouveaux renseignements dus aux recherches de M. Ardant ont appris que Jean Court, dit Vigier, était fils d'un Jean Court, orfévre de Limoges. On voit par la liste des consuls de cette ville qu'il obtint la dignité du consulat durant les années 1529 et 1530, quoiqu'il dût être alors bien jeune. Sa profession principale était celle de dessinateur et de géomètre. On conserve dans les archives de la Haute-Vienne trois plans, coloriés par lui, dressés dans des affaires litigieuses en qualité d'expert commis par M. de Petiot, qui fut juge royal à Limoges durant les années 1563 et 1564. Au bas de ces plans est une mention ainsi conçue : FIGURE FAICTE PAR MOY JEHAN COURT, DICT VIGIER, MAISTRE PEINTRE DE LA VILLE DE LIMOGES (3). On a vu que notre émailleur est nommé dans l'ode adressée à Dorat par le poëte limousin Blanchon en 1583; il est donc à croire qu'il vivait encore à cette époque. Cependant, malgré sa longue carrière artistique, Jean Court, dit Vigier, ne paraît avoir peint que pendant deux années. Toutes les pièces signées de lui sont datées de 1556, sauf une seule, qui porte la date de 1557. Elles ne sont pas en grand nombre, nous pouvons en donner l'énumération : 1° Au Musée de Berlin, deux plaques rectangulaires de vingt et un centimètres de hauteur sur quinze centimètres et demi de largeur, faisant pendants, et représentant, l'une l'Ascension de Jésus, l'autre le Christ devant Pilate. On lit sur celle-ci : A LIMOGES PAR JEHAN COURT, DIT VIGIER. 1556 (4). — 2° Dans la collection de M. Mordret, trois plaques rectangulaires allongées, où sont reproduits Joseph expliquant les songes de Pharaon, le triomphe de Joseph, l'emprisonnement des frères de Joseph : celle-ci avec la même inscription (5). Ces cinq pièces sont exécutées en émaux de couleur très-montés de ton; les cinq qui suivent sont au contraire exécutées en grisaille, avec les carnations coloriées et des rehauts d'or. — 3° Dans la collection de la princesse Iza Czartoryska, un couvercle de coupe décoré, sur le dessus, de quatre têtes séparées par des bouquets de fruits; dans l'intérieur, on voit, au centre, Neptune ordonnant aux vents de s'apaiser, d'après un dessin de Raphaël, et autour, des combats de Centaures se disputant des Néréides. L'inscription : A LIMOGES, PAR JEHAN COURT, DIT VIGIER. 1556, est tracée au-dessous de l'une des têtes du couvercle (6). — 4° Une délicieuse petite coupe à couvercle, de dix-sept centimètres de hauteur, enrichie de sujets et d'ornements du meilleur goût : on voit au fond de la coupe le festin des dieux, composition de onze figures empruntée en partie à Raphaël. Sur le sol,

(1) M. TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges*. Limoges, 1843, p. 215.

(2) *Notice sur les émaux*... Limoges, 1842, p. 21.

(3) M. M. ARDANT, *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS, COURT ET DE COURT. Limoges, 1858, p. 25 et suiv.

(4) Nos 224 et 225 du nouveau catalogue de la Kunstkammer.

(5) Elles ont été exposées en 1865 dans le musée rétrospectif, et sont comprises sous le n° 2604 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(6) Ce couvercle provient de la collection Debruge, n° 728 de notre catalogue. Il a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, et est inscrit sous le n° 209 du catalogue de la salle polonaise.

en avant de la table, on lit la même inscription et la même date. Sur le couvercle sont les armes d'Écosse, surmontées de la couronne du dauphin de France ; cet écusson est répété sur le pied, dont le dessous est semé de fleurs de lis d'or. On ne peut douter que cette pièce n'ait été faite pour Marie Stuart, alors qu'elle était la fiancée de François, dauphin de France, qu'elle épousa en 1558 et qui régna sous le nom de François II. Cette jolie pièce a été longtemps admirée dans la collection de M. Pourtalès (1). A la vente de cette collection, en 1865, elle a été adjugée moyennant vingt-huit mille quatre cent cinquante-cinq francs, c'est-à-dire pour beaucoup plus que son pesant d'or. — 5° Un beau plat ovale, sur le fond duquel l'artiste a représenté les noces de Psyché, d'après Raphaël : le revers est décoré de mascarons et d'entrelacs avec sa signature ordinaire et la date de 1557. Cette belle pièce (de 42 centimètres sur 28), après avoir appartenu à la collection de M. Callet (2), était passée dans celle de M. Daugny (3); à la vente de cette dernière collection, elle a été adjugée à M. Webb, de Londres, moyennant cinq mille francs. — 6° Enfin, deux assiettes appartenant au Louvre (4), où sont allégoriquement représentés, sur l'une le mois d'avril, sur l'autre le mois d'octobre. On lit le monogramme I. C. D. V. sur celle où le mois d'avril est reproduit. M. de Laborde les attribue toutes deux à Jean Court, dit Vigier.

Jean Court, dit Vigier, est un dessinateur plus correct et plus hardi que Jean Courteys ; son coloris est moins chaud, les carnations de ses figures sont plus naturelles et n'ont pas cette teinte saumonée que Jean Courteys donnait généralement aux siennes. « Sa manière, » comme le dit M. de Laborde, se caractérise par le sentiment de l'artiste, par la finesse et » la netteté de l'exécution, par la touche spirituelle, par une délicatesse charmante dans » l'application des tons de chair, et par des ressources infinies dans le travail de la pointe. » Jean Court, dit Vigier, doit être compté parmi les meilleurs artistes de l'école de Limoges.

XI

LES COULY NOYLIER.

Le monogramme CN est resté longtemps inexpliqué. Les investigations de M. Ardant en ont enfin donné le sens. La liste des consuls de Limoges a appris, en effet, qu'un Couly Noylier, émailleur, avait été consul de Limoges dans les années 1513, 1519, 1525 et 1531. Un Couly Noylier est encore sur la liste consulaire pour l'année 1568 (5). Il paraît résulter de ces documents qu'il y aurait eu deux émailleurs de ce nom. Le dernier devait être le fils ou le neveu du consul de 1513, qui aurait eu au moins quatre-vingt-cinq ans en 1568, puisqu'il faut bien lui accorder trente ans lorsqu'il a obtenu pour la première fois la dignité de consul. Les seules dates que l'on trouve sur les pièces à côté du monogramme CN sont celles des années 1539 et 1545. Ainsi, on voyait dans la collection de M. Didier-Petit un hanap sur lequel est représentée une Prédication de saint Jean-Baptiste ; cette pièce porte le

(1) *Catalogue des objets d'art de la collection de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier.* Paris, 1865, n° 1762.
(2) *Catalogue d'objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Callet.* Paris, 1855, n° 164.
(3) *Catalogue des objets d'art et des curiosités de feu M. Daugny.* Paris, 1858, n° 129.
(4) N^os^ actuels 589 et 590 ; et n°s 415 et 416 de la *Notice* de M. DE LABORDE.
(5) *Émailleurs limousins :* COULY NOYLIER. Angoulême, 1865.

monogramme CN et la date de 1539 (1). On les retrouve également sur une belle coupe à pied de la collection de madame de la Sayette, où l'artiste a représenté à l'intérieur David coupant la tête à Goliath ; le couvercle, décoré d'arabesques, porte la même date (2). Ces deux pièces sont exécutées en grisaille sur fond bleu et rehaussées d'or. La collection de la princesse Czartoryska possède une coupe de grande dimension, dans l'intérieur de laquelle on voit Loth et ses filles. Au bas du sujet est le monogramme, et sur le couvercle la date de 1545 (3). Toutes les pièces datées sont attribuées au second des Couly Noylier. Celles que nous venons de signaler offrent des grisailles rehaussées de tons bleus et d'or ; elles produisent des effets assez harmonieux, et, bien que le dessin laisse à désirer, elles peuvent passer pour les meilleures de l'artiste. Il est moins heureux dans les émaux de couleur. Nous citerons une grande plaque du Louvre, représentant sainte Anne et la Vierge, avec l'enfant Jésus sur un trône, entourés de huit personnages. On lit au bas le sujet du tableau : LA LIGNÉE MADAME SAINTE ANNE, avec le monogramme et la date de 1545 (4). Il y a encore au Louvre différentes pièces attribuées au second des Noylier, parmi lesquelles quatre plaques circulaires où sont reproduites les figures à cheval de Josué, de David, de Judas Machabée et de l'empereur Claude (5). Elles font partie d'une suite de figures de grands personnages. M. Ardant a trouvé à Genève deux plaques de cette suite, Godefroi de Bouillon et Charlemagne ; près des pieds du cheval qui porte Charlemagne, on lit le monogramme et la date de 1545 (6). Dans toutes ces pièces, les contours des figures sont durement dessinés à la pointe, les carnations sont à peine modelées, et les têtes, dont les parties saillantes sont accentuées par des lumières trop blanches, sont souvent grotesques.

Le premier des Noylier appartenait à l'école d'émaillerie de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. On lui attribue quelques plaques de coffrets d'un style archaïque.

XII

M. D. PAPE.

M. D. Pape a signé ses ouvrages de plusieurs manières : M. D. P. P., avec un petit *i* dans l'intérieur du D (7) ; M. D. seulement, toujours avec un *i* dans le D (8) ; M. Pape (9), et enfin

(1) *Catalogue de la collection formée à Lyon par M. Didier-Petit.* Paris et Lyon, 1843, n° 135.

(2) *Catalogue des objets d'art composant la collection de madame de la Sayette.* Paris, 1860, n° 154. Cette pièce, qui est passée dans la collection de M. Basilewski, a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif, n° 2433 du catalogue déjà cité de ce musée.

(3) Cette pièce, exposée en 1865 dans le musée rétrospectif, est comprise sous le n° 207 (salle polonaise) dans le catalogue déjà cité de ce musée.

(4) N° actuel 401 de la *Notice* de M. DARCEL de 1867.

(5) N°s 408, 409, 410 et 413 de la même *Notice.*

(6) *Émailleurs limousins* : COULY NOYLIER, p. 6.

(7) Triptyque de la légende de saint Jean, à M. le capitaine Leyland, de Londres, autrefois dans le palais Manfrin à Venise.

(8) Triptyque du capitaine Leyland, venant du palais Manfrin de Venise, et collection Sauvageot, Jésus attaché à la croix, n° 1142 du catalogue de M. SAUZAY de 1861, maintenant au Louvre, n° 497.

(9) Au Louvre, n° 496, la Vierge et l'Enfant en émaux de couleurs ; n° 1141 du catalogue de la collection Sauvageot de M. SAUZAY.

de sa signature complète, M. D. Pape (1). Ainsi, dans un très-beau triptyque composé de quatorze plaques, qui se trouvait dans le palais Manfrin à Venise, et qui, acquis par M. le capitaine Leyland, de Londres, a été exposé en 1862 dans le Muséum Kensington (2), deux des plaques sont signées du monogramme complet M. D. P. P., avec un *i* dans le D, et deux autres seulement M. D., avec l'*i* dans le D. Lorsque ensuite on rencontre la signature entière PAPE, précédée des deux lettres M. D., qui ne peuvent être que les initiales des prénoms, peut-on douter que ces différentes signatures n'appartiennent au même artiste ?

Cependant M. de Laborde a cru devoir rayer Pape de la liste des émailleurs, pour lui substituer Martin Didier : « Les initiales qui désignent cet émailleur cachaient une énigme, » dit-il, dont je crois avoir découvert le sens en lisant dans les Comptes royaux pour » l'année 1559 l'article suivant : « A Martin Didier, esmailleur de Sa Majesté, la somme de » trente livres tournois à lui ordonnée pour ses gaiges. » Les deux premières lettres avec » l'*i* inscrit dans le D répondent au nom de Martin Didier ; quant aux deux lettres P. P. et » aux initiales PAPE, je ne saurais les expliquer (3). » Depuis que M. de Laborde a exprimé cette opinion dans sa *Notice des émaux du Louvre*, elle a été adoptée généralement par tous les rédacteurs de catalogues. Malgré l'autorité bien justifiée qui s'attache aux opinions de M. de Laborde, nous ne pouvons adopter celle-là. Il nous semble qu'il n'y a là aucune énigme dans la signature de l'artiste, puisque, après avoir signé les différentes plaques du triptyque du palais Manfrin, les unes M. D., les autres M. D. P. P., ces initiales se trouvent complétement expliquées par la signature M. PAPE, sur une plaque du Musée du Louvre (n° 496), et par la signature plus complète M. D. PAPE sur un coffret qui appartenait à M. Brunet-Denon. Dans ces signatures en toutes lettres, M. ou M. D. sont séparés par un point du nom Pape, dont toutes les lettres se suivent sans interruption (4). Si ces émaux avaient appartenu à l'émailleur Martin Didier, sa signature en monogramme aurait été complète par les initiales M. D., et il n'aurait eu rien à y ajouter.

L'existence d'un émailleur du nom de Marc ou Martin Denis Pape n'empêche pas absolument qu'un autre émailleur du nom de Martin Didier, signant M. D., n'ait existé ; mais on ne peut confondre ces deux artistes, qui ne vivaient pas à la même époque. Pape est un contemporain de Léonard, de Pierre Reymond et de Jean Pénicaud deuxième du nom. Son dessin est correct et son coloris vigoureux, sans que ses émaux aient beaucoup d'éclat. Il copie les maîtres italiens, en apportant beaucoup de goût dans le choix de ses modèles. Il y a de la grandeur dans son style ; le type de ses figures est distingué, et les attitudes qu'il leur donne sont pleines de noblesse. « Il comprend l'effet largement, dit M. de Laborde, et » il en tempère l'éclat avec un charme qui donne parfois à ses grisailles l'air d'un dessin » à l'estompe de Prudhon. » On ne pouvait faire un plus bel éloge de Pape. Et à l'appui de cet éloge bien mérité, nous pouvons citer des pièces signées, soit de son monogramme partiel ou complet, soit de son nom : 1° Le beau triptyque du palais Manfrin (peut-être le

(1) Collection Brunet-Denon, un coffret sur le dessus duquel l'artiste a représenté Samson tuant les Philistins. *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de feu M. le baron Brunet-Denon.* Paris, 1846, n° 352.

(2) Sous le n° 1726 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(3) *Notice des émaux du Louvre*, édit. 1853, p. 280.

(4) M. DE LABORDE, dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 281, a donné le *fac-simile* des monogrammes de Pape et de la signature M. Pape.

chef-d'œuvre du maître), qui reproduit, dans la partie centrale, sur trois plaques, saint Jean prêchant dans le désert en présence d'une foule de peuple ; dans le volet droit, le Baptême du Christ ; dans le volet gauche, la Décollation du Précurseur. — 2° La petite plaque du Musée du Louvre (n° 497), provenant de la collection Sauvageot (1), qui représente le Christ cloué sur la croix. — 3° Le triptyque de la collection de la princesse Czartoryska, où l'on voit dans la partie centrale la scène de la Crucifixion (2). — 4° La plaque circulaire de la collection de M. Germeau, représentant Laocoon et ses enfants (3). — 5° Le coffret que possédait la collection de M. Brunet-Denon, formé de cinq plaques et signé M. D. PAPE (4). — Toutes ces pièces sont exécutées en grisaille. — 6° La Vierge en émaux de couleur appartenant au Louvre (n° 496) et qui provient de la collection Sauvageot (5) : elle est signée M. PAPE. A ces beaux émaux nous ajouterons, quoique n'étant pas signée, une pièce qui est évidemment de Pape : c'est un charmant triptyque en émaux de couleur de la collection de M. Dutuit, qui reproduit des sujets de la vie de saint Jean-Baptiste (6).

Toutes ces pièces sont de la meilleure époque de la peinture en émail de Limoges ; elles ont été certainement faites du temps de Henri II.

Examinons s'il est possible de les attribuer à Martin Didier. Le seul document que l'on ait sur Martin Didier a été trouvé par M. de Laborde dans « l'Estat des officiers domestiques » du Roy de 1559 à 1609 ». Il est ainsi conçu : « A Martin Didier, esmailleur de Sa Majesté, la » somme de trente livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges. » Dans l'état des officiers pour l'année 1609 on lit : « A Albert Didier, esmailleur de Sa Majesté, la somme de trente » livres à lui ordonnée pour les gaiges (7). » Sur ces documents uniques, M. de Laborde a pensé qu'on pouvait supposer que Martin Didier avait succédé à Léonard à l'époque de la mort de ce peintre émailleur, et qu'Albert Didier, qui serait le fils de Martin, aurait succédé à son père en 1609. Cela peut être, si l'on veut, mais aucun document ne l'indique, et toutes ces déductions ne sont que des suppositions gratuites. Ce que nous voyons dans le document produit, c'est qu'un émailleur du nom de Martin Didier était au nombre des officiers du roi en 1599. On ne lui donne pas même la qualité de peintre, comme on l'avait donnée à Léonard dans un état des officiers du roi en 1559 (8). Ainsi on ne sait pas même si l'émailleur Didier était peintre. Le roi Henri IV s'occupa fort peu de la peinture en émail ; nous ne possédons pas de portrait de lui en émail, comme nous en avons de tous les rois et d'un très-grand nombre des princes français depuis François Ier jusqu'à Henri III, et il n'y a pas lieu de croire qu'il ait eu à ses gages un peintre émailleur, comme en avaient François Ier et

(1) N° 1142 du catalogue de M. SAUZAY de 1861.

(2) Cette pièce a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif. Elle est comprise dans le catalogue de ce musée, n° 210 de la salle polonaise.

(3) Cette pièce a été exposée dans le musée rétrospectif de 1865, et est comprise sous le n° 2552 du catalogue.

(4) N° 352 du catalogue déjà cité de 1846.

(5) N° 1141 du catalogue de M. SAUZAY de 1861.

(6) Cette pièce faisait partie de la collection Debruge (n° 749 de notre catalogue déjà cité). Elle était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 267 du catalogue de 1861) ; à la vente de cette collection, elle a été adjugée moyennant 7297 francs.

(7) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 246 et 252.

(8) « A Léonard Limousin, esmailleur et peintre du feu Roy. » (*Compte de l'argenterye du Roy pour l'année finye en* MVcLIX.) Citation de M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, p. 184.

Henri II. Martin Didier, qui n'a laissé son nom sur aucun émail, n'était sans doute, comme son parent Albert, qu'un émailleur de bijoux. Si l'on veut maintenant examiner les peintures en émail de Limoges exécutées sous Henri IV, on verra que le style de ces peintures est entièrement différent du beau style de l'époque de François Ier et de Henri II, dont sont empreintes à un très-haut degré les œuvres signées M. D. avec un *i* dans le D, ou du nom de Pape. Les peintres émailleurs en renom du temps de Henri IV avaient abandonné la manière des Léonard, des Reymond, des Pénicaud, pour adopter un genre minutieux. A un dessin fort peu correct, ils ajoutèrent des émaux dont les paillons exaltent encore les couleurs éclatantes. Cette nouvelle manière, qui prépara la décadence de l'école d'émaillerie de Limoges, fut celle de Susanne de Court et de tous les membres de la famille du peintre de François Ier, François, Léonard II, Jean et Joseph Limosin. Les peintures de ces artistes, qui étaient cependant les premiers de leur temps, ne peuvent se comparer à celles de M. D. Pape. Nous ne pouvons donc assigner aucun rang à Martin ni à Albert Didier parmi les peintres émailleurs de l'école de Limoges ; nous maintenons Pape, au contraire, parmi les maîtres les plus distingués de cette école.

XIII

KIP.

Cet émailleur n'est connu que par des œuvres de petite dimension exécutées en grisaille et rehaussées d'or. La collection de M. Magniac, de Londres, possède un émail représentant un combat d'Amazones contre des Grecs qui est signé KIP (1). Le Musée du Louvre conserve un petit vase dont la peinture reproduit un combat de cavaliers et de fantassins (2) ; la signature KI qui s'y voit est renfermée dans une sorte de G gothique qui pourrait bien être un P dont la queue contournée enveloppe les lettres KI. On voit aussi dans la collection de M. Alphonse de Rothschild un charmant médaillon reproduisant l'Adoration des bergers signé KI (3) : la lettre P paraît avoir disparu avec un éclat de l'émail. Enfin la collection de M. le duc d'Hamilton possède une plaque quadrangulaire provenant de la collection Debruge (4), où l'artiste a représenté l'Innocence traînée par l'Envie et la Calomnie devant le tribunal de l'Ignorance. Au revers on voit sur la plaque de cuivre un poinçon, qui port un lion passant avec les lettres IK au-dessus et le P au-dessous. Ces différentes signatures ont permis d'inscrire Kip sur la liste des émailleurs de Limoges. Ces trois lettres pourraient bien n'être cependant que le monogramme du peintre. La rareté de ses émaux a donné à penser à M. de Laborde qu'il n'était pas émailleur de profession et qu'il s'était plutôt essayé qu'appliqué à l'émaillerie.

(1) Cet émail a été exposé en 1862 dans le Musée Kensington, et est compris sous le n° 1688 du catalogue déjà cité de ce musée.

(2) N° actuel 217, et n° 358 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Ce médaillon, provenant de la collection de M. Didier-Petit, n° 54 du catalogue de 1843 déjà cité, a été exposé dans le musée rétrospectif en 1865, et est compris sous le n° 2432 dans le catalogue de ce musée. La *Gazette des Beaux-Arts* en a donné la reproduction, tome XIX, p. 531.

(4) N° 757 de notre catalogue déjà cité de cette collection. Cette peinture a été exposée en 1862 dans le Musée Kensington, et est comprise sous le n° 1687 au catalogue de ce musée.

Les figures de Kip, un peu longues, à la manière italienne, sont très-finement touchées; elles ont du mouvement et se détachent assez vivement sur un fond noir. Il appartient par son style et par sa manière d'employer les émaux à la bonne époque de l'émaillerie limousine.

XIV

MARTIAL COURTEYS.

Martial Courteys est signalé comme peintre imagier, aux dates de 1579 et de 1580, dans le manuscrit déposé à l'hôtel de ville de Limoges (1). Il n'a été longtemps connu que par un grand plat en émaux de couleur appartenant à la collection Debruge (2), où il avait représenté Moïse frappant le rocher. Le monogramme MC est au bas du tableau. On voit au revers, sur un fond d'émail bleu céleste, une figure de Jupiter debout, d'un bon style. Le maître des dieux est placé au milieu d'une riche décoration architecturale, entourée d'arabesques. Ce beau plat, qui est entré dans la collection de M. Addington, de Londres, a reparu à l'exposition du Musée Kensington en 1862, accompagné de deux plats ovales et d'une aiguière peints en couleurs et signés, l'un des plats et l'aiguière du monogramme MC, et l'autre plat du nom de COURTOIS (3). La réunion de ces pièces a mieux permis de juger du talent de Martial Courteys. Cet émailleur appartenait évidemment à l'école de Jean Courteys, dont il était peut-être le fils. Il ne manquait pas d'habileté dans le dessin, mais il se fait surtout remarquer par l'éclat de son coloris. On peut lui reprocher cependant de faire abus du paillon et des rehauts d'or.

XV

MARTIAL REYMOND.

Le nom de Reymond, déjà célèbre sous François Ier, se retrouve parmi les émailleurs à la fin du seizième siècle, avec le prénom de Martial. Les recherches de M. Ardant ont appris que Martial Reymond était fils de Pierre Reymond, l'habile et fécond émailleur. Le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges le signale comme orfévre à la date de 1590. Il fit son testament en 1598, et il mourut peu de temps après, car une sentence de la cour présidiale de Limoges de 1599 relate des actes relatifs à sa succession et à la vente de ses biens (4). Un triptyque d'une belle ordonnance, qui est conservé à la Kunstkammer de Berlin et signé de son monogramme MR, indique en effet qu'il florissait dans les dix dernières années du seizième siècle. Les deux volets de ce triptyque portent les armoiries du pape Clément VIII,

(1) M. MAURICE ARDANT, *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS. Limoges, 1860, p. 26.

(2) N° 752 de notre catalogue de la collection Debruge. Ce plat, qui était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 480 du catal.), a été adjugé, en 1861, à un marchand anglais moyennant 6258 francs.

(3) N°s 1850 à 1853 du catalogue déjà cité de l'exposition du Musée Kensington en 1862.

(4) M. ARDANT, *Émailleurs limousins :* LES REYMOND. Limoges, 1861, p. 35. — L'abbé TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges.* Poitiers, 1843, p. 218.

qui a occupé le siége pontifical de 1591 à 1605. Le Musée du Louvre possède une suite de six médaillons circulaires où sont différentes scènes de la Passion du Christ. Ceux qui reproduisent Jésus descendu de la croix et Jésus mis au tombeau sont signés du monogramme MR (1). M. Ardant cite un plat ovale d'une très-grande dimension, qu'il a vu chez M. Pillot, de Bordeaux, et qui était signé M. REYMOND (2). Le dessin de Martial Reymond ne manque pas de correction, ses têtes surtout sont bien étudiées. Son coloris se rapproche de celui de Jean Courteys; cependant, dans le triptyque de Berlin, les teintes sont beaucoup plus pâles. Un travail de hachures en couleur brune donne de la sécheresse et de la dureté à ses émaux.

XVI

Émailleurs peu connus du seizième siècle.

Les recherches de M. Ardant ont révélé les noms de plusieurs émailleurs dont les ouvrages sont tout à fait inconnus. Ces noms sont relevés sur les registres de l'état civil et sur des actes authentiques, et il est à croire que ces gens, qu'on déclarait ou qui se disaient émailleurs, n'étaient que des ouvriers attachés aux ateliers des émailleurs en réputation dont on a conservé les noms et les œuvres. Voici les noms donnés par M. Ardant avec les dates qu'il assigne à l'existence de ces artisans : Guillaume Varacheau, Jean son fils, et Petrus Hardy, en 1500; Martial Vitalis, en 1503; Jacques Benedicti, en 1504; Pierre Théreau, en 1532; Pierre Vigier, dit Callet, époux de Valérie Limousin, en 1535; Pierre Lemontrol et François Poillevé, en 1537; Pierre Veyrier l'aîné, en 1558; Dominique Mouret père et fils, et Laurent Mouret, en 1562; Jean Fleurel, en 1570; et François Bouny, en 1585.

Quelques émailleurs sans talent, ouvriers sans doute, cherchant à se produire en dehors de leur atelier, ont signé certains émaux. Nous pouvons citer : 1° Isaac Martin, imitateur de Léonard, dont le dessin est détestable et le coloris à l'unisson du dessin : il a signé un émail représentant saint Roch et un ange; après avoir appartenu à la collection de M. Didier-Petit, cette pièce est passée successivement dans celles de M. d'Espaulart, du Mans, et de M. Daugny (3). 2° F. E. S. Lobaud, qui a mis sa signature sur un triptyque de la collection de M. Didier-Petit, daté de 1583 (4). 3° E. P. Mimbielle, qui a signé un émail de la même collection, représentant saint Pierre, saint François d'Assise et un moine, avec la date de 1584 (5).

A côté de ces noms, il faut placer quelques monogrammes inexpliqués dont sont signées des œuvres d'émaillerie qui présentent parfois un certain mérite. M. de Laborde a eu la patience de les relever presque tous et d'apprécier la manière des artistes qui les ont em-

(1) N° actuel 494, et n°s 441 à 446 de la *Notice des émaux du Louvre* de M. DE LABORDE.

(2) *Émailleurs limousins* : LES REYMOND, p. 36.

(3) N° 37 du catalogue de M. Didier-Petit; — n° 17 du catalogue de M. d'Espaulart de 1857; — n° 87 du catalogue déjà cité de la collection Daugny. M. DE LABORDE a donné le *fac-simile* de la signature d'Isaac Martin dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 210.

(4) N° 27 du catalogue déjà cité de la collection de M. Didier-Petit.

(5) N° 28 du même catalogue.

ployés. Voici les plus intéressants : AS, appartenant à un élève de Pierre Reymond, qui a deux plaques au musée de Cluny (nos 1066 et 1067 du catalogue de 1861); NB, dont est signé, avec la date de 1543, un émail fort médiocre du musée de Cluny (n° 1040 du catalogue), représentant l'Ecce Homo; MI, qui appartient à un artiste de talent; on ne connaît de lui qu'une seule pièce, qui est au Louvre (n° actuel 218; et n° 422 *bis* de la *Notice* de M. de Laborde); IC, monogramme ordinaire de Jean Courteys, mais qu'on ne saurait lui appliquer en le lisant sur une plaque de la collection de M. Decombe représentant l'Adoration des bergers; car la composition, le dessin et le coloris diffèrent entièrement de la manière de cet excellent artiste.

Il y a encore un assez grand nombre de productions anonymes appartenant au seizième siècle. M. de Laborde, après une étude approfondie de toutes ces œuvres sans nom, s'est efforcé de les classer et d'indiquer le style et la manière de chacun des auteurs. Son excellent travail sur les émaux du Louvre renferme sur ce sujet des aperçus précieux, mais dont on ne peut bien profiter qu'en ayant les pièces sous les yeux.

XVII

SUSANNE DE COURT.

Vers la fin du règne de Henri III, après que Léonard, Pierre Reymond, Pierre Courteys, les Pénicaud et Jean Court, dit Vigier, eurent cessé de vivre, il s'opéra dans l'école de Limoges un changement complet de méthode qui devait en amener promptement la décadence. La manière de traiter largement les grisailles, le choix des bons modèles empruntés aux grands maîtres de l'Italie, la correction du dessin, tout cela fut abandonné pour faire place à un genre petit et étroit, empreint de mignardise et de grâce affectée, à un dessin mesquin, à un coloris éclatant et criard, produit de l'abus du paillon et d'un pointillé d'or. La routine et l'adresse de la main remplacèrent le sentiment de l'art et l'originalité de l'artiste. Les mœurs du temps et le goût du luxe doivent être une des causes qui ont conduit l'émaillerie de Limoges vers cette décadence. Bernard Palissy, excellent juge en cette matière, constate, dans son traité de *l'Art de la terre* qu'il publiait en 1480, que les œuvres de Limoges étaient dès lors tombées à vil prix (1). Les artistes qui avaient quelque talent, ne trouvant plus une juste rémunération de leur peine, suivirent sans doute une autre voie, et des artisans encore fort habiles dans l'exécution matérielle de l'émaillerie restèrent seuls attachés à l'école de Limoges. Ceux-ci produisirent des émaux qui, par leur éclat, plaisaient encore au vulgaire, mais qui, privés du sentiment de l'art, cessèrent d'être recherchés par les rois, les grands seigneurs et les hommes de goût. La plupart des émailleurs de Limoges qui se sont produits depuis la fin du règne de Henri III environ jusque vers la fin du second tiers du dix-septième siècle, ont suivi cette manière, à laquelle on pourrait donner le nom de brillantée.

Susanne de Court, qui est peut-être la première des émailleurs de Limoges qui l'ait

(1) *Œuvres de* Bernard Palissy, *avec notes par* Faujas de Saint-Fond. Paris, 1777, p. 9.

adoptée, a signé ses émaux Susanne Court (1), Susanne de Court (2), et plus souvent du monogramme SC (3). Pendant longtemps on ne l'a nommée que Susanne Courtois. Sa biographie est fort obscure, et les recherches de M. Ardant dans les archives du Limousin n'ont pu apprendre qu'une chose avec certitude : c'est qu'elle habitait, en 1600, le faubourg Boucherie à Limoges. Comme elle a signé tantôt Court et tantôt de Court, on ne peut savoir à laquelle des deux familles de Jean Court, dit Vigier, ou de Jean de Court, elle appartenait. M. Ardant dit qu'étant fille d'un Court et ayant pu épouser un de ses parents portant le même nom, elle aura signé, après son mariage, Susanne de Court, selon l'usage du Limousin, où les femmes, à l'imitation des Latins, mettent le nom de leur mari au génitif après le leur, surtout dans les familles de commerçants (4). A en juger par ses émaux, elle doit être plutôt la fille ou l'élève de Jean de Court que de Jean Court, dit Vigier, qui, par la correction de son dessin, par le sentiment qui anime ses compositions, et par la netteté de l'exécution, est tout à fait étranger au faire de Susanne de Court, dont le dessin est très-faible. Les figures de ses personnages ont un caractère anguleux et mignard. Elle n'a pas le sentiment de l'effet, mais l'éclat de son coloris et le soin extrême qu'elle apporte à l'exécution de ses ouvrages leur ont conservé une vogue qui les fait rechercher.

XVIII

LES LIMOSIN de la fin du seizieme siècle et du dix-septième.

Quelques signatures sur des émaux et de vagues renseignements avaient révélé, il y a vingt ans, l'existence de quatre émailleurs du nom de Limosin, qui appartenaient évidemment à la famille de Léonard Limosin, le peintre de François Ier. Jean, Léonard deuxième du nom, François et Joseph, avaient tous à peu près la même manière et sortaient de la même école. Mais quels étaient leurs liens de parenté avec Léonard, rien jusqu'alors ne pouvait l'indiquer. M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne, s'est mis à compulser avec un zèle infatigable les vieilles archives du Limousin, et il a publié le résultat de ses recherches dans un opuscule daté du 29 avril 1859 (5). Mais, il faut le dire, ces renseignements sont fort incomplets ; d'un autre côté, M. Ardant n'a pas cherché à les coordonner et à en tirer des conclusions, et il est bien difficile, dans l'état où ils se présentent, de se rendre compte de la généalogie de la famille. Nous avons essayé par une longue étude de démêler cet écheveau fort embrouillé. Ce n'est pas que nous donnions le résultat auquel nous sommes arrivé comme ayant une certitude absolue, mais il y a toute probabilité que la filiation de la famille Limosin doit être établie telle que nous allons la faire connaître.

(1) Musée du Louvre, les Vierges sages et les Vierges folles, n° actuel 594, et n° 429 de la *Notice* de M. DE LABORDE. — Musée céramique de Sèvres.

(2) Au Louvre, Véturie aux pieds de Coriolan et le Triomphe de Flore, n^os^ actuels 593 et 592 ; n°s 428 et 430 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Musée du Louvre, Gobelet en émaux de couleur, n° actuel 595 ; n° 431 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(4) M. ARDANT, *Émailleurs limousins :* LES COURTEYS, COURT et DE COURT. Limoges, 1860, p. 35.

(5) *Émailleurs limousins :* LES LIMOSIN. Limoges, 1859.

François Limosin, courtier et hôtelier à Limoges, aurait eu trois fils : Léonard, le peintre émailleur de François Ier, né vers 1505 ; Martin, qui a constamment vécu avec Léonard et qui était son associé dans l'exploitation de son commerce de pièces d'émaillerie ; et Jean, beaucoup plus jeune que les deux premiers, qui dut naître en 1529 ou un peu avant. Il paraîtrait que Léonard n'a jamais été marié ; car les archives du Limousin n'ont fourni aucun indice de son mariage. Appelé encore jeune à Fontainebleau par François Ier, il est à croire que, loin de son pays et occupé d'art, il demeura célibataire. Martin, au contraire, se maria, le 26 avril 1548, à Jeanne Duboys (1). De ce mariage seraient nés deux enfants : Léonard deuxième du nom, dont Léonard Ier fut sans doute le parrain ; et une fille, qui épousa un de ses parents, du nom de François Limosin. A l'époque où s'ouvrit la succession de Léonard Ier, de la fin de janvier 1575 au commencement de février 1577 (2), Martin ne parut pas : il était donc prédécédé. Les biens de Léonard furent partagés entre Jean, son frère, pour une part, et les enfants de Martin, Léonard II et François, du chef de sa femme pour l'autre part.

Arrivons aux preuves de cette première partie de la généalogie de la famille Limosin. Un acte de 1541, découvert par M. Ardant dans le terrier du prieuré conventuel de Saint-Gérald de Limoges, constate que Léonard et Martin Limosin frères, émailleurs, fils de François Limosin, « couratier et hopte » (courtier et aubergiste), devaient au prieur, sur une maison rue Grande-Pousse, sept sous six deniers de cens, et quatre livres sur une autre maison rue Basse-Manigne. Il y a lieu de croire qu'ils habitaient ces maisons et qu'ils y exerçaient leur industrie (3). Deux actes de Deschamps, notaire, de cette même année 1541, relatifs à ces deux maisons, portent en marge une apostille datée de 1587 et ainsi conçue : « Aujourd'huy François (qui devait être François deuxième du nom) et Léonard (4). » Martin, de son vivant, avait-il vendu sa part dans les deux maisons à Léonard, son frère ? Les lui avait-il léguées par testament ? On ne sait. Toujours est-il que, dix ans après la mort de Léonard Ier, Léonard deuxième du nom et François étaient propriétaires par indivis des deux maisons que Léonard Ier avait possédées. Nous avons considéré François non comme personnellement héritier, mais comme se présentant du chef de sa femme, qui aurait été sœur de Léonard deuxième du nom, parce qu'un acte de 1588 parle de François Limosin comme étant beau-frère de celui-ci (5). Ce qui nous confirme encore dans la supposition que François avait épousé une sœur de Léonard II, c'est que, dès 1564, il était un homme fait et propriétaire de biens immeubles. Un plan de cette date, dressé par Jean Court, dit Vigier, et conservé dans les archives de la Haute-Vienne, désigne une terre de Bonnet et une vigne comme étant la propriété de François Limosin (6) ; son bien était donc distinct de celui de Léonard, dont il n'était sans doute que cousin. Le nom de François peut faire supposer qu'il était le filleul de François Limosin l'aubergiste, père de Léonard Ier et de Martin. Quant à Léonard deuxième du nom, s'il était majeur à l'époque où il recueillit la succession

(1) M. Maurice Ardant, *Émailleurs limousins :* les Limosin. Limoges, 1859, p. 3.

(2) Voyez plus haut, page 191.

(3) M. Ardant, *Léonard Limosin, émailleur, esquisse biographique*. Limoges, p. 3.

(4) M. Ardant, *Emailleurs limousins :* les Limosin, p. 19.

(5) Idem, *ibid.*, p. 20.

(6) Idem, *ibid.*, p. 16.

de son oncle Léonard Ier, il faudrait fixer l'époque de sa naissance tout au moins à 1550. Cette supposition est fort acceptable, car dès 1576, à l'époque de la mort de Léonard Ier, il avait assez de talent pour être chargé de faire des peintures sur le registre de la confrérie du Saint-Sacrement (1).

Les renseignements sur Jean Limosin sont moins complets. Néanmoins, dans un mémoire de 1769 relatif à une contestation sur l'eau d'une fontaine de la métairie de la Brugère, on dit, en rendant compte de la propriété antérieure, qu'en 1580 cette métairie appartenait à Jean Limosin comme héritier de Léonard Limosin. Ainsi, dans le partage de la succession de celui-ci, François et Léonard II avaient eu conjointement pour leur part les deux maisons de Limoges, rue Grande-Pousse et rue Basse-Manigne, et Jean Limosin la métairie de la Brugère. Ce qui tend à établir que ce Jean était le frère et non pas le fils de Léonard Ier, c'est que, par contrat passé en 1554 et 1555 devant les notaires Albiat et Pénicaud, il avait souscrit l'obligation de payer une rente sur un domaine du Puy-Ponchet qui lui appartenait (2). Il fallait donc qu'il fût alors majeur de vingt-cinq ans, ce qui fixerait la date de sa naissance tout au moins à 1529, en admettant que ces actes aient été contractés le lendemain même de sa majorité ; mais il est plus probable qu'étant propriétaire d'un domaine en 1554, il devait avoir alors plus de vingt-cinq ans, et dès lors sa naissance se rapprocherait trop de celle de Léonard, né en 1505, pour qu'il ait pu être son fils. Si Jean a pris une part dans la succession de celui-ci en qualité de frère, c'est que Léonard Ier n'avait pas d'héritiers directs ; Léonard deuxième du nom et François, son beau-frère, qui prenaient une autre part dans cette succession, étaient donc les neveux et non les enfants de Léonard Ier. Notre supposition, qui fait la femme de François et Léonard II enfants de Martin Limosin, semble ainsi justifiée.

Jean Limosin figure encore au rôle des tailles de 1602. Il avait, dès 1561, un fils du même prénom que lui. Ce fils, qui est qualifié d'émailleur, possédait, en 1610, la maison « de feu son père »,disent les actes, et il est appelé dans un contrat « le fils jeune de feu » Jehan » (3).

Ainsi Jean Limosin deuxième du nom, émailleur, né antérieurement à 1561, succéda à son père de 1602 à 1610 ; il payait encore en 1646 la moitié d'une rente due aux prêtres communalistes de Saint-Michel sur la maison de la rue des Pousses qui avait appartenu à Léonard Ier (4) ; il était mort avant 1666, comme on le verra plus loin.

Que devinrent Léonard II et François son beau-frère, propriétaires indivis des deux maisons de Limoges venant de Léonard Ier ? Ils continuèrent à rester dans l'indivision et à vivre ensemble. Ils possédaient en commun plusieurs immeubles qui ne venaient pas de la succession de leur oncle Léonard Ier. Ainsi un acte de 1579, conservé dans les archives de la Haute-Vienne, les montre propriétaires indivisément d'une auberge de Saint-George. François cessa sans doute de vivre dans le premier semestre de cette année, laissant pour seul héritier un fils qui portait le même prénom que lui et que nous désignerons sous le nom de François II. En effet, on a conservé dans les archives un exploit de saisie,

(1) M. Ardant, *les Limosin*, p. 20.
(2) Idem, *ibid.*, p. 4.
(3) Idem, *ibid.*
(4) Idem, *ibid.*, p. 16.

du 12 août 1579, qui est dirigé contre François fils et Léonard II pour le payement d'une rente due à l'hôpital Saint-Maurice sur « leur maison » de la rue Barreytte. Dans cet exploit, ils sont qualifiés d'émailleurs (1). Du moment que François II était assigné directement avec son oncle Léonard II, c'est qu'il était majeur à l'époque de la mort de son père François premier du nom. Sa naissance doit donc remonter tout au moins à 1554, et est peut-être antérieure.

Léonard II continua de vivre avec son neveu François dans la même intimité qu'avec François Ier, son beau-frère. Ils habitaient la même maison et devaient être associés pour le commerce de l'émaillerie. Léonard se maria en 1599 avec Marie Deschamps, qu'il perdit bientôt; en 1602, il contractait un second mariage avec Marie Dupin; treize ans après, en 1615, il épousait Marie Taillandier, veuve de Jean Cibot, qui avait de son premier mariage une fille du nom de Jeannette, et un fils plus jeune, qui avait comme son père le prénom de Jean (2). A peine marié à la veuve Cibot, Léonard voulut encore resserrer les liens qui l'unissaient à son neveu François deuxième du nom, et il lui fit épouser Jeannette Cibot, fille du premier mariage de sa femme avec Jean Cibot (3). Il paraît que la veuve Cibot ne fut pas heureuse avec Léonard II. En 1623, elle quitta, avec son fils Jean Cibot, la maison que Léonard et François possédaient indivisément, et réclama contre eux la restitution des biens et valeurs, s'élevant à plus de trois mille trois cents livres, qu'elle avait apportés dans cette maison, et une indemnité pour son fils Jean Cibot, qui avait reçu de mauvais traitements dans la maison de Léonard et de François Limosin. La procédure constate que celui-ci était gendre de la veuve Cibot, femme de Léonard II. Sur cette instance, une sentence fut rendue par le juge de Limoges dans cette même année 1623 ; elle adjugea cent livres au fils Cibot et trente écus à la mère comme pension ; elle décida en outre que celle-ci serait remboursée par des payements de six cents livres chaque année. La sentence et les pièces de procédure existent dans les archives de Limoges (4).

Voyons maintenant quels ont été les descendants de Léonard II et de François II.

Le 24 juin 1606, Marie Dupin donnait un fils à Léonard ; il fut baptisé à Saint-Pierre du Queyroix ; François II en fut le parrain. Les registres de cette paroisse constatent aussi la naissance de deux enfants mâles de Léonard aux dates de 1608 et 1615 : François avait été le parrain du dernier. Léonard II vivait encore en 1625 : il est inscrit au rôle des tailles de cette année, mais rien n'a fait connaître exactement la date de sa mort (5). Elle ne doit pas s'éloigner beaucoup de cette époque.

Quant à François II, il eut de Jeannette Cibot un fils, auquel on donna le nom de Jean. En 1646, il payait la moitié de la rente due aux prêtres communalistes de Saint-Michel (6). Il cessa de vivre vers cette époque. En effet, les archives de Limoges ont conservé les quittances données à sa veuve et à son fils Jean de la moitié de la rente due pour les années 1635 à 1646, et sans doute arriérée, au prieuré de Saint-Gérald sur la maison de la rue des Pousses.

(1) M. Ardant, *les Limosin*, p. 17.
(2) Idem, *ibid.*, p. 20.
(3) Idem, *ibid.*, p. 17.
(4) Idem, *ibid.*, p. 21.
(5) Idem, *ibid.*, p. 24.
(6) Idem, *ibid.*, p. 16.

Les livres du prieuré font mention d'une autre rente acquittée, pour les mêmes années, sur la maison de la rue Manigne. Les quittances sont données à Jeannette Cibot, veuve de François Limosin, et à Jean Limosin, grand vicaire de Saint-Martial (1). Le fils de François II n'a donc pas été émailleur.

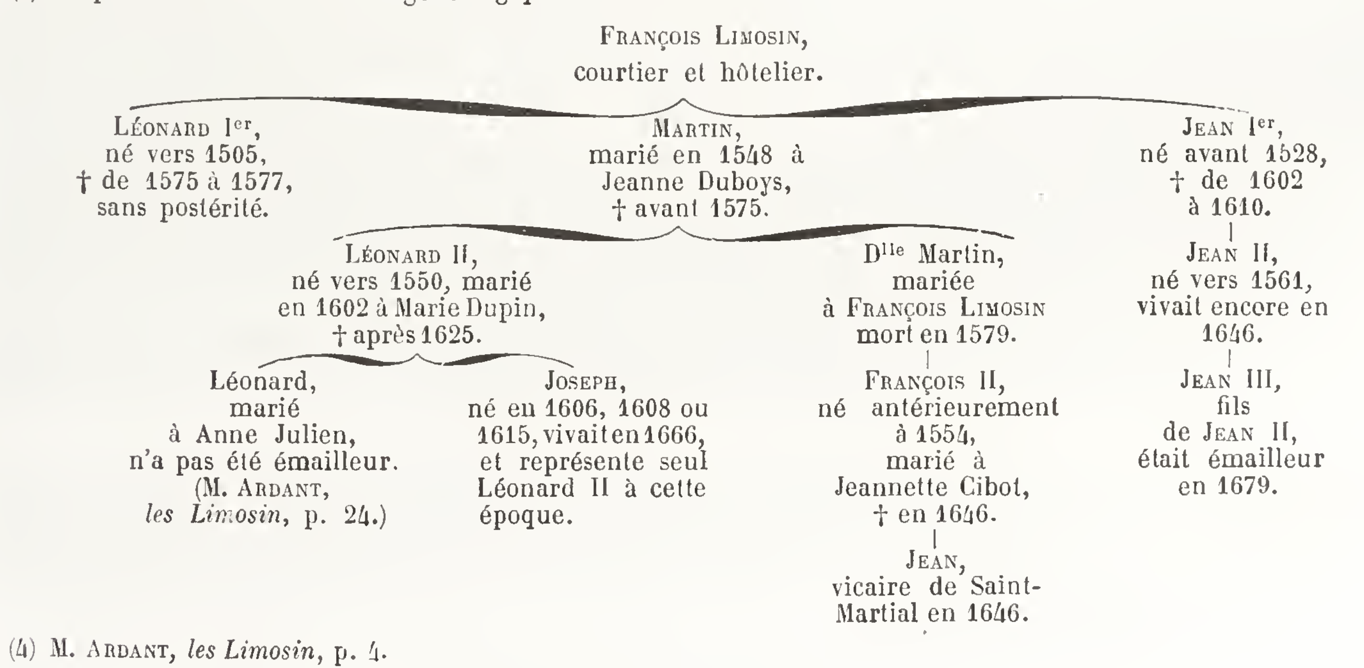
On trouve le nom de Joseph Limosin, le dernier de nos quatre émailleurs, sur un registre de la communauté des prêtres de Saint-Michel-des-Lions. La mention qui le concerne est ainsi conçue : « Joseph Limosin et les héritiers de François Limosin sur la maison » de la grande rue Manigne (une de celles venant de Léonard Ier) doivent rente, ainsi que » ceux de Jehan Limosin, gendre à Pinchaud ; doivent aussi aux bayles de la confrérie de » la Courtine, avant 1666...(2) » Ainsi, en 1666, nous retrouvons là tous les représentants des héritiers de Léonard premier du nom. Malgré le partage que ceux-ci avaient fait entre eux des biens de la succession, ils pouvaient être personnellement débiteurs de la rente dont il est question dans le document. Il ne faut pas oublier qu'au moment du décès de Léonard Ier, les héritiers qui se partagèrent sa succession furent son frère Jean, premier du nom, Léonard II et François. François et Jean sont représentés par leurs héritiers dans le document de 1666 ; Joseph, qui était alors vivant, ne peut donc y être compris que comme représentant de Léonard II, dont il n'est pas fait mention. Il était certainement l'un des trois fils que celui-ci eut de Marie Dupin, et très-probablement l'un de ceux dont François II avait été le parrain (3).

Avant de faire connaître les œuvres de nos quatre émailleurs, Jean II, Léonard II, François II et Joseph, examinons si Jean et François premiers du nom ont été émailleurs. Jean Ier, dans les divers actes où il figure, n'est pas qualifié d'émailleur (4), et ce serait déjà une raison suffisante pour penser qu'il ne l'a pas été. Cependant M. Ardant a signalé une quantité d'œuvres qu'il lui attribue. Nous ne connaissons pas la plupart des émaux cités par M. Ardant, mais nous apprenons par ceux que nous avons eus sous les yeux, que le patient

(1) M. Ardant, *les Limosin*, p. 17 et 18.

(2) Idem, *ibid.*, p. 24.

(3) On peut établir ainsi l'arbre généalogique de la famille Limosin :



(4) M. Ardant, *les Limosin*, p. 4.

archiviste est tombé dans d'étranges erreurs. Ainsi il attribue à Jean Ier les portraits de Henri II, prince de Condé, et de Charlotte de Montmorency, sa femme, qui appartenaient à la collection Debruge (1). Le mariage de Henri II de Condé est de mars 1609 ; or, on a vu que Jean Limosin Ier est mort de 1602 à 1610 au plus tard. Ces portraits sont au surplus empreints du style des émaux appartenant au commencement du dix-septième siècle ; ils ne peuvent avoir été peints que par Jean Limosin deuxième du nom. M. Ardant attribue encore à Jean Ier un coffret de la collection Debruge formé de dix plaques d'émail (2) ; mais ce coffret, qui porte la devise d'Anne d'Autriche, femme de Louis XIII, ne peut avoir été exécuté antérieurement à 1615, date du mariage de cette princesse avec le roi de France. Le monogramme IL qu'on lit sur ce coffret ne peut donc appartenir qu'à Jean II. Plus loin, M. Ardant, en énumérant les œuvres de ce Jean II, signale comme de lui un coffret de la collection du prince Soltykoff, orné du chiffre d'Anne d'Autriche (3) ; or ce coffret n'est autre que celui de la collection Debruge qu'il avait déjà attribué à Jean Ier. Ce frère de Léonard Ier est né en 1529 ou quelques années plus tôt ; au moment où il était en âge de commencer à travailler, le peintre émailleur du roi de France était dans toute la force de son talent et au plus haut point de sa renommée. Si Jean avait été voué à la carrière artistique, il aurait certainement travaillé dans l'atelier de son frère, et quand il aurait été en état de produire des œuvres personnelles, elles auraient été empreintes du style de son maître. Après la mort de celui-ci, il aurait certainement signé ses pièces d'émaillerie soit de son nom, soit de son monogramme, suivant l'usage. Mais on ne trouve aucun émail signé de Jean Limosin ou du monogramme IL, qui ne soit empreint (sauf un seul, dont nous parlerons plus loin) du style qui dominait au commencement du dix-septième siècle. Le partage des biens de Léonard Ier est encore une preuve que Jean n'était pas émailleur. S'il l'avait été, il aurait tenu à conserver les deux maisons de Limoges où Léonard Ier avait son atelier d'émaillerie ; au lieu de cela, ces maisons sont abandonnées à ses neveux, Léonard deuxième du nom, qui était émailleur, et François ; et il reçoit pour sa part un domaine de campagne, la métairie de la Brugère. Il est à croire que Jean avait continué l'industrie de son père, et qu'il était comme lui hôtelier et courtier.

Quant à François, beau-frère de Léonard II, la question de savoir s'il a été émailleur est douteuse. Il y avait dans la collection de M. Didier-Petit un émail représentant la Sainte Trinité, signé FL et daté de 1582 (4). Cet émail, dont l'exécution était grossière, était attribué par M. Didier-Petit à un François Laurent. D'ailleurs, d'après les recherches de M. Ardant, François, beau-frère de Léonard II, serait mort en 1579. On ne saurait en aucun cas lui attribuer ce tableau. Ne serait-ce pas plutôt une pièce de la jeunesse et l'un des premiers essais de François Limosin, deuxième du nom, qui cinquante ans après signait, comme on le verra plus loin, un émail avec la date de 1633 ? Il est possible que dans son ociation avec son beau-frère Léonard II, François Limosin Ier n'ait été occupé, comme

(1) Nos 778 et 779 de notre catalogue de la collection Debruge. Ces portraits appartiennent aujourd'hui à M. Sellières.

(2) N° 774 de notre catalogue de la collection Debruge. Ce coffret était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 352 du catalogue de 1861) ; il a été exposé en 1862 dans le Musée Kensington comme appartenant à M. T. M. Whitehead n° 1865 du catalogue déjà cité de ce musée).

(3) M. Ardant, *les Limosin*, p. 8 et 12.

(4) *Catalogue de la collection d'objets d'art de M. Didier-Petit*. Lyon, 1843, n° 13.

Martin dans son association avec Léonard Ier, que de la partie matérielle de l'art. Nous ne pouvons donc considérer comme peintres émailleurs dans la famille Limosin, après Léonard Ier, que Jean II, Léonard II, neveux de Léonard Ier, François II et Joseph, ses arrière-neveux. Les trois premiers étaient contemporains, et, à quelques années près, du même âge. Disons quelques mots de chacun d'eux.

Léonard II, qui doit être né vers 1550, est le plus âgé. Il a pu travailler, étant jeune, dans l'atelier de son oncle, mais au moment où celui-ci, qui avait atteint la vieillesse, ne produisait plus que des pièces inférieures. Toujours est-il qu'il n'a pas suivi la manière de son oncle. On connaît peu de pièces qu'il ait signées soit de son nom, soit de son monogramme. La collection de M. Soulages possédait une plaque de miroir de forme octogone, au centre de laquelle l'artiste a représenté Jupiter et Calisto ; on y voit sur les bords, au milieu d'un semis de fleurs, des têtes d'Amours, des tritons et des animaux. Au bas de la composition principale est la signature entière L. LIMOSIN, semblable à celle qu'il a apposée sur un plan fait par lui et daté de 1614, qui existe dans les archives de Limoges. Cet émail est passé, si nous ne nous trompons, dans le Musée Britannique (1). On lit son monogramme LL sur une salière à six pans, qui appartient à la collection de M. Saint-Seine (2). Le musée de Limoges possède une pièce plus importante, également signée de son monogramme : c'est une plaque de vingt-cinq centimètres de hauteur sur trente-cinq de largeur, représentant saint Martial, évêque de Limoges, assis sur son trône épiscopal, et devant lui les notables de Limoges, en tête desquels est M. Verthamont, qui fut consul de la ville en 1623 (3). On peut donc donner cette date à l'émail du musée de Limoges.

Léonard II n'est pas un dessinateur très-correct ; son coloris est chaud ; il fait grand usage de paillons aux couleurs éclatantes qu'il rehausse de rinceaux d'or. Dans les ouvrages de petite proportion, ses figures ont le caractère anguleux de celles de Susanne de Court et sont encore moins bien dessinées. Ses fonds sont noirs ou bleu noir, et ordinairement semés d'étoiles d'or : c'est la manière brillantée devenue généralement en vogue depuis la fin du règne de Henri III.

Les émaux de Jean Limosin sont en beaucoup plus grand nombre. Sa signature complète est IEHAN LIMOSIN, et son monogramme IL. Né vers 1561, il avait quatorze ou quinze ans à la mort de son oncle Léonard Ier : il n'a donc pu travailler sous ce bon peintre émailleur que dans son enfance, et lorsque celui-ci ne produisait plus que des œuvres médiocres. Nous pouvons citer quelques bons émaux de Jean. De tous ceux que nous connaissons, celui dont la date paraît être la plus ancienne est un portrait de la collection de M. Germeau, de Limoges, représentant Bardou de Brun, qui, après avoir étudié le droit à Toulouse, vint s'établir à Limoges, où il créa plusieurs confréries de pénitents. L'âge du personnage, écrit en latin au-dessus de la tête, donnerait à l'œuvre la date de 1597 (4). Ce portrait est traité dans le style de Léonard Ier. Les autres œuvres que nous allons signaler comme les meilleures

(1) M. DE LABORDE a donné le *fac-simile* de cette signature dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 298.

(2) Cette salière provient de la collection Debruge (n° 780 de notre catalogue). Elle était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 512 du catalogue de 1861).

(3) M. ARDANT, *les Limosin*, p. 22.

(4) M. ARDANT, *les Limosin*, p. 9. Ce portrait a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, n° 2494 du catalogue de ce musée.

que Jean Limosin ait faites, sont dans la manière du commencement du dix-septième siècle. On trouve : 1° Au Louvre, un grand plat ovale, signé de ses noms, dans le fond duquel il a représenté Esther aux pieds d'Assuérus; deux autres plats de même forme, une salière sur laquelle on voit Apollon et les Sciences, une petite écuelle (1), et deux plaques, signées de son monogramme, provenant de la collection Sauvageot, représentant, l'une l'Amour divin terrassant l'Amour profane, l'autre un vieillard assis (2). — 2° Dans le musée de Darmstadt, un très-beau plat où il a peint un empereur chassant le cerf. — 3° Dans la collection de M. James de Rothschild, un plat ovale signé de ses noms, où il a représenté saint Jean prêchant dans le désert (3). — 4° Dans la collection de M. Alphonse de Rothschild, un plat ovale, également signé de ses noms, où l'on voit sur le fond une chasse au cerf (4). — 5° Dans celle de M. Basilewski, un plat signé de ses noms : dans le fond est une chasse au sanglier (5). — 6° Dans celle de M. Sellières, les deux portraits de Henri II, prince de Condé, et de Charlotte de Montmorency, sa femme, que nous avons cités. — 7° Dans celle de M. Whitehead, en Angleterre, le beau coffret exécuté pour Anne d'Autriche, reine de France, dont nous avons déjà parlé. — 8° Au musée de Cluny, une plaque d'émail représentant le Christ en croix (6). — 9° Dans la collection de M. d'Yvon, une très-belle aiguière accompagnée de son bassin, où l'on voit tout à la fois des sujets de la Bible et des personnages mythologiques : le bassin est signé de ses noms, l'aiguière de son monogramme. — 10° Une double girouette, jadis placée sur la tête du coq qui terminait le clocher de l'église du monastère de Solignac : ces girouettes sont en forme d'écusson. L'artiste y a reproduit les armoiries de l'un des abbés commendataires de ce monastère, le baron de Blagnac, évêque de Gap. Le monogramme IL, dont les deux lettres sont séparées par une fleur de lis, se voit au-dessous de l'écusson. Au revers, on lit : JEHAN LIMOSIN, ESMAILLEUR DU ROY, 1619 (7). On croit reconnaître par là que Jean avait succédé au titre d'émailleur du roi qu'avait possédé son oncle, Léonard I[er]. Il avait certainement succédé à son activité, car les émaux signés de son monogramme sont très-nombreux et répandus dans toutes les collections.

Toutes les œuvres de Jean Limosin sont exécutées en émaux de couleur. Son dessin ne manque pas absolument de correction; il sait, au moyen de la pointe, donner de la précision à son modelé et aux plis des vêtements; les carnations de ses figures, modelées par un pointillé léger en bistre, sont généralement trop blanches; ses fonds ont pour couleur dominante le vert; dans les vêtements et dans les accessoires, il abuse à l'excès du paillon et des rehauts d'or. On peut le considérer, après Susanne de Court, comme le principal promoteur de la manière brillantée qui succéda au beau style et aux vigoureuses grisailles qui avaient fait la réputation de l'école de Limoges.

Le nom de François Limosin est resté longtemps caché sous le monogramme FL dont

(1) N[os] actuels 382, 386, 387, 400 et 389; n[os] 432 à 436 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(2) N[os] actuels 392 et 383; n[os] 1161 et 1162 du catalogue de M. SAUZAY.

(3) Ce plat a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, et est compris sous le n° 2496 dans le catalogue déjà cité de ce musée.

(4) Cet émail a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif (n° 2497 du catalogue).

(5) Ce plat a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif (n° 2498 du catalogue).

(6) N° 1044 du catalogue de 1861.

(7) M. ARDANT, *les Limosin*, p. 12.

sont signées plusieurs plaques du Musée du Louvre (1). L'une de ces plaques porte la date de 1633 (2). M. de Laborde, dans sa *Notice des émaux du Louvre* de 1853, n'avait sur cet anonyme d'autre renseignement que ses œuvres. Depuis, la vente de la collection de M. d'Espaulart, du Mans, en 1857, a fait connaître un très-beau plat ovale, représentant Phaéton demandant à sa mère Clymène s'il est bien le fils d'Apollon. Cet émail, exécuté en couleurs, avec emploi de paillon, est d'un très-grand éclat. Il est signé FRANÇOIS LIMOSIN (3). Cette signature complète et les recherches de M. Ardant ont classé François Limosin deuxième du nom, et ont permis de lui attribuer plusieurs œuvres sans signature (4). Nous pouvons encore indiquer une pièce signée de cet émailleur. C'est un coffret de la collection de M. Alphonse de Rothschild (5), composé de six plaques où sont représentés des sujets de la Fable : deux des plaques sont signées du monogramme FL, et les quatre autres FRANÇOIS LIMOSIN, 1633.

Les ouvrages de cet émailleur sont tous exécutés, comme ceux de Léonard II et de Jean, en émaux de couleur. Il ne se met pas en frais d'imagination, et il emprunte ses sujets à Étienne de Laune et à Virgilius Solis. Son dessin est assez correct. Les carnations de ses figures sont très-montées de ton. Il fait, comme ses contemporains, abus du paillon et des rehauts d'or.

Joseph, le dernier de nos quatre émailleurs de la famille Limosin, a travaillé postérieurement à Léonard II, à Jean et à François. Comme on l'a vu plus haut, il n'est peut-être né qu'en 1615, et, de tous les émailleurs de la famille Limosin, il est le seul qui vécut en 1666. On s'aperçoit facilement, à son style, qu'il travaillait à une époque où avait surgi un nouveau genre d'émaillerie que l'orfévre Jean Toutin avait mis en vogue. Sans abandonner le système d'émaillerie de ses parents, il donne à ses figures, ainsi que le dit M. de Laborde, des chairs modelées par un travail de pointillé et de hachures, comme dans les émaux de Toutin et de Petitot. Du reste, il a plus de finesse dans la touche et plus de netteté dans le dessin que son père Léonard II et ses cousins Jean et François. Le Musée du Louvre possède une salière à six pans, sur laquelle il a représenté Minerve et les Sciences. Elle est signée : IOSEPH LIMOSIN FECI[T] (6). Ses œuvres sont rares. Il est vrai qu'elles peuvent se confondre avec celles de Jean, s'il en a signé du monogramme IL.

Pour terminer ce qui a rapport à la famille Limosin, nous devons encore citer deux émailleurs de ce nom. M. Didier-Petit signale un Bernhart Limosin comme ayant un plat au musée de Dresde (7) : nous ne nous rappelons pas avoir vu cette pièce dans le Grüne Gewölbe. Enfin M. Ardant a trouvé dans les archives de Limoges qu'un Jean Limosin, émailleur, payait en 1679 des cens et rentes sur la terre du Puy-Ponchet, qui avait appartenu à Jean deuxième du nom. D'après cela, il regardait celui-ci comme le père de ce Jean III (8). Aucune œuvre de Jean III n'est connue.

(1) Nos actuels 393 et 395; nos 447 et 449 de la *Notice* de M. DE LABORDE.
(2) No actuel 393; no 447 de la *Notice* de M. DE LABORDE.
(3) *Catalogue de la précieuse collection d'objets d'art de M. d'Espaulart, du Mans.* Paris, 1857, no 4.
(4) Au Louvre, les nos actuels 394, 396 à 398; nos 448, 450 à 452 de la *Notice* de M. DE LABORDE.
(5) Ce coffret, exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, est compris sous le no 2507 dans le catalogue de ce musée.
(6) No actuel 399; no 437 de la *Notice* de M. DE LABORDE.
(7) *Notices sur le crucifix et sur les émailleurs de Limoges.* Lyon, 1843, p. XXVI.
(8) *Les Limosin,* p. 16.

XIX

LES PONCET et quelques émailleurs du temps de Louis XIII.

H. Poncet a été contemporain de Jean, de Léonard II et de François Limosin. Quelques actes des archives de Limoges ont fait présumer à M. Ardant qu'il était fils d'un Philippe Poncet qui mourut en 1596. Il a peint un saint Ignace de Loyola avec la tête auréolée d'un nimbe, ce qui constate que l'émail ne peut être antérieur à 1622, date de la canonisation du célèbre fondateur de la Société de Jésus. Ce portrait, en émaux de couleur, est signé au revers H. PONCET (1). Poncet n'avait pas abandonné la grisaille. Il a exécuté de cette façon une suite des douze Césars, signée d'un H et d'un P liés ensemble, qui appartenait à la collection Debruge (2), et une plaque représentant le repentir de saint Pierre, également signée de ce monogramme (3). Le dessin de Poncet est lourd; ses grisailles sont dures et sombres, mais elles ne manquent pas d'effet. H. Poncet eut un fils du nom de Philippe, qui fut émailleur comme son père. Les archives de Limoges conservent un plan fait par lui et daté de 1653. On ne connaît aucun de ses émaux (4).

Les recherches de M. Ardant ont encore révélé les noms de quelques émailleurs du commencement du dix-septième siècle, dont les œuvres sont rares ou inconnues : Joseph Reymond, qui a peint en 1609 un émail pour M. de Verthamont, consul de Limoges; Jean Reymond, son parent, qui fut nommé en 1599 tuteur des enfants de Martial Reymond dont nous avons parlé; Bonnin et Terrasson en 1624 et 1635, et Vergnaud en 1627.

XX

LES NOUAILHER.

Après le règne de Louis XIII, la famille des Noylier, dont le nom s'est transformé en celui de Nouailher, et celle des Laudin, se chargent presque seules de fournir des peintres émailleurs.

Jacques Nouailher, né en 1605, exerçait l'émaillerie dans la première moitié du règne de Louis XIV. Il essaya d'un nouveau mode d'employer l'émail, qui consistait à modeler en relief sur le cuivre, avec une pâte d'émail blanc, des figures, des fruits, des ornements, qui recevaient ensuite leur coloration de couleurs vitrifiables. On rencontre dans les collections un assez grand nombre de tasses et de soucoupes décorées de cette manière. La plus belle des productions de cet artiste est une plaque d'émail conservée au Musée du Louvre, sur laquelle il a reproduit en reliefs d'émail l'Adoration des bergers, d'après le tableau de Van Achen gravé par Sadeler (5).

(1) Cet émail, qui appartenait à la collection de M. le Carpentier, a été exposé en 1865 dans le musée rétrospectif, n° 2633 du catalogue déjà cité.

(2) N° 781 de notre catalogue.

(3) Cette plaque a été exposée dans le musée rétrospectif, et est inscrite au catalogue sous le n° 2631.

(4) M. ARDANT, *les Poncet émailleurs*. Limoges, 1863.

(5) N° actuel 437; n° 461 de la *Notice des émaux du Louvre* de M. DE LABORDE.

Pierre Nouailher est né en 1657. On a des œuvres signées de lui avec les dates de 1686 et 1717. D'Agincourt, qui, dans son *Histoire de l'art*, n'a pas trouvé un mot à dire des Léonard, des Reymond, des Courteys, des Pape, des Pénicaud, a cité Pierre Nouailher. C'est sans doute à la correction habituelle de son dessin que notre artiste a dû cet honneur. D'Agincourt se préoccupait plus du mérite du dessin que de l'exécution de la peinture en émail. Sous ce rapport, les émailleurs limousins, à la fin du dix-septième siècle, ont précipité l'ère de la décadence de cette école de Limoges qui avait jeté tant d'éclat. Sous l'influence sans doute des procédés que Toutin avait mis au jour à la fin du règne de Louis XIII et dont nous parlerons plus loin, ils renoncent en partie à ceux de leurs devanciers et cherchent à n'obtenir d'effets que par le pinceau ; l'emploi du paillon et d'une foule de ressources dont usaient les émailleurs du seizième siècle est abandonné ; la correction du dessin est obtenue aux dépens du coloris, qui devient froid et sans transparence. Cependant quelques émailleurs limousins de la fin du règne de Louis XIV produisirent encore des œuvres qui jouissent d'une certaine réputation.

Un certain nombre des émaux de Pierre Nouailher montrent que cet artiste pouvait, tout en soignant son dessin, obtenir un coloris vigoureux. Il signait des initiales P. N., et au revers des plaques il mettait son nom et son adresse à Limoges.

Jean-Baptiste Nouailher naquit en 1752 et n'est mort qu'en 1804 (1). On peut donc le regarder comme le dernier représentant de l'école de Limoges, ou plutôt de la décadence de cette école. Il peignait sur émail noir. A l'imitation de Jacques Nouailher, il décorait ses compositions d'ornements en reliefs d'émail. Son dessin est lourd et sec, et ses couleurs criardes. Ses émaux sont ordinairement signés J. B. N. On trouve quelquefois sa signature en toutes lettres sur le contre-émail. On a encore signalé un émail des plus médiocres signé BERNART NOUAILHER.

XXI

LES LAUDIN.

La famille des Laudin a été très-nombreuse, et beaucoup de ses membres ont émaillé.

Noël Laudin l'aîné, né en 1586, n'est mort qu'en 1681. M. Texier cite les cartons d'autel conservés à l'église cathédrale de Limoges, comme étant l'une de ses plus remarquables productions. Nous avons vu, au Grüne Gewölbe de Dresde, un émail colorié représentant un combat de cavalerie, qu'on doit regarder comme son chef-d'œuvre. Cet émail est d'une pureté de dessin et d'une finesse de coloris si parfaite, qu'on le croirait peint sur or et sorti de l'école de Toutin. Nous avons vu également dans la collection de M. d'Espaulart, du Mans, un coffret composé de cinq plaques, dont la peinture est vraiment remarquable : la plaque du couvercle représente le Sacrifice d'Iphigénie (2). Un émail qui était conservé dans la collection Debruge, représentant l'Assomption de la Vierge, peint en émaux de

(1) M. ARDANT, *Émailleurs de Limoges*. Isle, 1855, p. 100.
(2) *Catalogue de la collection de M. d'Espaulart, du Mans*. Paris, 1857, n° 29.

couleur (1), donnait une] idée satisfaisante du talent de Noël Laudin; mais, à côté de cette production, la même collection possédait six soucoupes (2), qui montraient à quel point le besoin de fournir des objets de pacotille avait fait dégénérer l'art de l'émaillerie à Limoges. Les sujets sont peints de très-légères couleurs à peine ombrées, sur un fond blanc : on dirait d'une image enluminée, et jamais, sans la signature, on aurait pu supposer que la même main avait produit l'Assomption de la Vierge et les tristes coloriages de ces soucoupes. Il est à croire que tout en peignant lui-même des œuvres de choix, Noël Laudin avait un atelier où des ouvriers fabriquaient à la douzaine des ustensiles domestiques. Cette spéculation pouvait être avantageuse; mais Noël Laudin, dans l'intérêt de sa réputation, n'aurait pas dû signer des œuvres indignes de lui. Le dessin de Noël Laudin est froid; ses émaux se font remarquer par une surface très-lisse et le ton laiteux des blancs dans les grisailles. Il a signé quelques émaux N. Laudin l'aîné; le plus souvent il n'y a inscrit que ses initiales N. L. liées ensemble, le dernier jambage de l'N se confondant avec le trait vertical de l'L (3).

Les archives de Limoges ont fait connaître un Jacques Laudin, né en 1627 et mort en 1696. Il doit être l'auteur de deux émaux en grisaille de la collection du Louvre (4) datés de 1693, et signés : I. LAUDIN EMAILLIEUR A LIMOGES. Ces peintures, imitées de Jules Romain, sont d'un bon dessin.

Jean Laudin, né en 1616, est mort en 1688 (5). Il signait Jean ou I. Laudin, et le plus ordinairement de son monogramme I. L. C'est un peintre émailleur des plus féconds. Cet artiste a surtout peint en grisaille. Parmi ses peintures en émaux de couleur, l'une des meilleures est au musée de Dijon (6). Il y a représenté saint Martin partageant son manteau avec un pauvre. On y trouve un excellent portrait du donateur : c'est un ecclésiastique à genoux près de saint Martin. Le dessin de J. Laudin a de la précision dans les contours. Il posait les blancs de ses grisailles en différentes épaisseurs sur un fond d'émail d'un très-beau noir, ce qui produit des effets tranchés. Il avait complétement renoncé au paillon et aux rehauts d'or. Sa manière a été influencée par le voisinage des émaux de Jean Toutin.

On cite encore parmi les émailleurs de la famille Laudin : Nicolas Laudin, né en 1628, décédé en 1698. Un autre Nicolas Laudin, né en 1697 et mort à l'âge de cinquante-deux ans; il était peintre, et il n'a fait que peu d'émaux : le musée de Limoges possède de lui une Décollation de saint Jean. Valérie Laudin, née en 1622, décédée en 1682, et ses frères Jacques II et Noël II, qui sont morts en 1727 et 1729. Enfin Joseph Laudin, mort en 1727, qui a laissé quelques bons émaux (7). Tous ces Laudin avaient à peu près, avec plus ou moins de talent, la même manière de peindre. Le Musée du Louvre possède beaucoup de productions des Laudin.

(1) N° 785 de notre catalogue déjà cité.

(2) N°s 786 et 787 du catalogue.

(3) M. ARDANT, *Émailleurs de Limoges*. Isle, 1855, p. 150.

(4) N°s actuels 658 et 659 ; n°s 474 et 475 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(5) M. ARDANT, *Émailleurs de Limoges*, 1855, p. 152.

(6) *Notice des objets d'art du musée de Dijon*. Dijon, 1842, n° 823.

(7) M. ARDANT, *les Émailleurs de Limoges*, p. 152 et suiv.

XXII

Quelques émailleurs du temps de Louis XIV et de Louis XV.

Les archives de Limoges ont encore fourni les noms d'un certain nombre d'émailleurs; mais leurs ouvrages sont généralement inconnus : Jean et François Guibert, en 1655, Poivelé, en 1694, Chousy, Lydon et Martinière, dont le Louvre conserve un émail, la Bataille de Fontenoy, qui est signé de son nom, avec la date de 1748 (1). Nous devons ajouter à ces noms celui de L. de Sandrart, qui a signé, avec la date de 1710, un émail conservé dans la Kunstkammer de Berlin, représentant la Nativité du Christ. Cette peinture est traitée dans le style des émaux du seizième siècle. A Berlin, on veut que cet artiste soit Allemand. Française ou allemande, il est certain que la peinture de la Kunstkammer est un essai de l'artiste, qui n'a peut-être pas produit d'autres émaux.

Après le règne de Louis XIV, l'école de Limoges était tombée dans une décadence complète. Les descendants des premiers Nouailher ne furent que des ouvriers ignorants, qui connaissaient à peine les éléments du dessin. On cite cependant un portrait de Turgot, qui n'est pas sans mérite, peint en 1770 par un Nouailher. En général, un trait incertain et fortement accusé, obtenu en décalquant des gravures, et un coloriage grossier, caractérisent la plupart des œuvres de la dernière époque de l'art limousin.

§ V

ÉMAUX PEINTS ITALIENS.

En retraçant l'historique des émaux peints, nous avons établi que l'Italie ne pouvait s'attribuer l'invention de la peinture en émail (2); mais lorsque Limoges eut inventé ce nouveau genre de peinture, et que les beaux émaux de Mouvaerni et de Nardon Pénicaud eurent pénétré en Italie, à l'époque de Louis XII, quelques artistes italiens essayèrent de cette nouvelle manière de peindre. Cette tentative fut plutôt faite par curiosité et par caprice que pour arriver à un résultat et à une production continue. Malgré les recherches qui ont été faites en Italie, on n'a pu arriver qu'à recueillir quelques œuvres isolées, n'ayant entre elles aucune connexité. Il n'y a donc pas eu d'artiste italien qui se soit livré d'une manière suivie à ce genre de travail. Dans un excellent article sur les artistes milanais (3), M. Piot a cité Daniel Arcioni comme ayant peint un émail, et il s'est appuyé sur un passage de l'ouvrage de Ambrogio Leone, *De nobilitate rerum*. M. Piot s'est trompé. En se reportant au texte de cet ouvrage, il est facile de voir qu'Arcioni, de même que Caradosso, son contemporain, ne faisait que des émaux de basse-taille. En effet, le chapitre où il est question de cet artiste et de ses émaux est intitulé : *De ingenio et materia sculpture et quod picturam*

(1) N° 125 du musée des Souverains; n° 360 de la *Notice* de M. de Laborde.

(2) Voyez plus haut, page 181.

(3) *Le Cabinet de l'amateur*, nouvelle série, 1863, p. 47.

superat, enumeratis ejus generibus. Il ne s'agit donc pas, dans ce chapitre, de vanter un genre de peinture, mais bien au contraire de prouver que la sculpture est supérieure à la peinture, et de faire connaître les différentes parties de la sculpture. Arcioli est mis en relief comme fort habile dans la sculpture ; « il excelle surtout, dit l'auteur, dans ce genre de » travail auquel on a récemment donné le nom de nielle, et il ne brille pas moins en ce qui » touche à l'application du verre, ce que les fondeurs appellent émail, *neque aliter in eo* » *splendet quod vitreum est, ipsi verofusores smaltum vocant*, (1). » Les émaux qui se rattachent à la sculpture sont ceux auxquels on donnait le nom d'émaux de basse-taille, qui ne sont autres, en effet, qu'un léger bas-relief colorié par des émaux. Les émaux que faisait Arcioni n'étaient donc pas des émaux peints.

Considérés isolément, les rares émaux italiens sont véritablement, sous le rapport du dessin, des œuvres d'art. Ils sont, pour la plupart, de petite dimension, et paraissent remonter au premier quart du seizième siècle. Ce qui établit que ces émaux ne sont que des essais individuels, c'est la diversité des procédés que les Italiens y ont employés : ils ont essayé de tout; mais jamais ils ne réussirent à emprisonner leur émail blanc, toujours très-opaque et sans éclat, sous la glaçure qui fond le tout dans un harmonieux ensemble. Le Louvre possède deux Paix et une enseigne enrichies de peintures en émail qui doivent appartenir à l'Italie (2). Un des plus jolis émaux italiens est une petite plaque de la collection de M. Gatteaux, qui a été exposée, en 1865, dans le musée rétrospectif (3). On y voit la Vierge assise et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus; à sa droite est saint François et à sa gauche saint Sébastien. La composition est inspirée de quelque maître italien du quinzième siècle. Nous devons signaler encore une belle pièce appartenant à la collection de M. Magniac, exécutée en émaux de couleur sur fond noir, qui a été exposée dans le Musée Kensington en 1862 (4) : c'est une plaque, de près de trente-sept centimètres de hauteur sur vingt-neuf de largeur, où l'on voit la scène de la Crucifixion. Le coloris de cette grande composition n'a pas parfaitement réussi : quelques couleurs sont sales et très-pâles ; les carnations, d'un ton rouge, sont ombrées de brun. Elle est signée JOANE AMBROSIO DE LANDRIANO. Landriano est une petite ville de la Lombardie.

Tous ces essais de peinture en émail paraissent avoir été faits dans le nord de l'Italie durant le premier quart du seizième siècle. Mais à cette époque la peinture à l'huile avait pris dans toute l'Italie un si brillant essor, qu'il n'est pas étonnant qu'aucun artiste ayant du talent n'ait persisté dans ses essais de peinture en émail; les industriels restèrent donc seuls à se servir de ce splendide moyen d'ornementation. Ils en usèrent pour créer une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des plateaux, des vases de formes élégantes, ornés de bossages et de godrons en spirale, furent exécutés par eux au marteau et recouverts d'émaux blancs, bleus, verts, puis rehaussés, au moyen de la roulette et de petits fers, d'étoiles, de fleurettes et de fougères d'or d'un style tout oriental. A l'exception de quelques armoiries qui ont dans leurs supports des figures d'hommes et d'animaux,

(1) AMBROSII LEONIS *De nobilitate rerum dialogus*, cap. XLI.

(2) N°s 198 à 200 de la *Notice* de M. Darcel de 1867, et n° 79 du musée des Souverains.

(3) N° 2370 du catalogue déjà cité de ce musée. Cette plaque est reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 60.

(4) N° 4808 du catalogue déjà cité de cette exposition.

on ne rencontre sur ces vases aucune peinture de figures ou de sujets; ces armoiries ne sont d'ailleurs peintes qu'en émaux ternes et assez mal posés.

L'honneur d'avoir fabriqué cette vaisselle émaillée a été attribué à Venise, bien que rien n'ait pu l'établir d'une manière positive. La date même de l'origine de cette fabrication est longtemps restée inconnue. Une espèce de ciboire de la collection de M. Gustave de Rothschild, exposé en 1865 dans le musée rétrospectif (1), a enfin fourni une date. On lit en effet sur le pied cette inscription en or : DÑS BERNARDINUS DE CARAMELLIS PLEBANUS FECIT FIERI DE ANNO MCCCCCII. Ainsi, dès les premières années du seizième siècle, on fabriquait en Italie cette vaisselle émaillée. Limoges, au treizième siècle, avait exécuté des vases destinés au culte et aux usages de la vie privée en émail incrusté, mais on ne saurait faire remonter beaucoup au delà du premier tiers du seizième les vases en émail peint. Ce serait donc à Venise qu'il faudrait attribuer la première idée de l'application d'une décoration en émail à des vases légers martelés en cuivre.

La vaisselle émaillée italienne, répandue en très-grande quantité dans les musées et dans les collections particulières, ne peut d'ailleurs entrer en comparaison, sous le rapport de l'art, avec les vases de Limoges décorés de sujets et de figures en grisailles et en couleur.

§ VI

PROCÉDÉS D'ÉMAILLERIE DE JEAN TOUTIN.

I

En quoi consiste l'invention attribuée à TOUTIN.

La décadence de l'école de Limoges, vers la fin du règne de Louis XIII, doit être attribuée en grande partie au développement que reçut alors un nouveau mode d'application de l'émail, dont il nous reste à parler. En 1632, un orfévre de Châteaudun, Jean Toutin, qui était fort habile dans l'art d'employer les émaux translucides, parvint à trouver une gamme de couleurs vitrifiables opaques qui, étendues sur un fond d'émail blanc ou très-légèrement coloré, auquel une plaque d'or servait d'excipient, se parfondaient au feu sans s'altérer. A l'aide de ces couleurs opaques, il n'était plus nécessaire, pour obtenir des ombres, de recourir à l'enduit d'émail noir ou fortement coloré sur lequel les émailleurs limousins établissaient le dessin des sujets. Les couleurs de Toutin étaient appliquées sur le fond d'émail comme les couleurs à l'eau sur le vélin et sur l'ivoire, dans la peinture en miniature. Par ce procédé, la peinture en émail se transforma en peinture sur émail.

On a eu tort cependant de regarder Toutin comme l'inventeur de la peinture en couleurs vitrifiables sur fond d'émail. On a vu que Léonard avait essayé plusieurs fois de peindre sur fond d'émail blanc, avec des couleurs d'émail; mais les émaux colorés des peintres

(1) N° 2375 du catalogue déjà cité de ce musée temporaire.

limousins se prêtaient peu à ce genre de travail. Sous leur pinceau, les œuvres de cette manière ont l'aspect d'une peinture légère sur faïence, qui est loin de valoir le chaud coloris résultant des procédés ordinaires de l'école de Limoges au seizième siècle; aussi Léonard eut-il peu d'imitateurs, et lui-même ne fit qu'un petit nombre d'ouvrages de cette sorte. La découverte de Toutin consiste donc uniquement dans la préparation des diverses couleurs opaques et dans l'emploi de l'or pour excipient du fond léger d'émail sur lequel il peignait. Toutin appliqua ses procédés à la peinture des portraits en miniature, et il s'associa pour cela à Isaac Gribelin, peintre de portraits au pastel, qui jouissait d'une réputation méritée.

II

Artistes, élèves ou imitateurs de Toutin : PETITOT, BORDIER et autres.

Bientôt Toutin et son associé communiquèrent leurs procédés à d'autres artistes et eurent un grand nombre d'élèves. Le premier qui se distingua fut Dubié, orfévre, auquel le roi, à cause de son talent, avait donné un logement au Louvre. Morlière, d'Orléans, qui travaillait à Blois, se mit à peindre des bagues et des boîtes de montre, qui devinrent fort en vogue. Il eut pour élève Robert Vauquer, de Blois († 1670), habile dessinateur, qui surpassa son maître par la beauté de son coloris. Pierre Chartier, aussi de Blois, peignait les fleurs avec succès.

L'artiste qui brilla par-dessus tous les autres dans ce nouveau genre de peinture fut Petitot.

La biographie de cet artiste est restée longtemps fort incertaine, mais les recherches de Mariette, et surtout celles de M. Henri Bordier, ont éclairci bien des doutes et relevé certaines erreurs (1). Jean Petitot est né à Genève le 12 juillet 1607. Son père, sculpteur en bois, était Français; mais, après avoir embrassé la religion protestante, il s'était retiré à Genève où il avait obtenu le droit de bourgeoisie. Jean Petitot commença à travailler dans l'atelier d'un bijoutier, où il était principalement employé à enrichir les bijoux de fleurs, de rinceaux et d'ornements peints en émail. Il devint si habile en ce genre de travail et sut donner aux émaux de si belles couleurs, qu'il se décida à se livrer exclusivement à la peinture en émail. Ayant appris que le roi Charles Ier avait un goût très-prononcé pour les arts et qu'il donnait des encouragements aux artistes, il passa en Angleterre. Étant arrivé à Londres, Petitot se présenta à l'orfévre du roi, qui le chargea d'émailler plusieurs bijoux. Il sut mettre dans les ornements dont il les enrichit une finesse de pinceau et une richesse de couleur auxquelles les peintres-émailleurs qui travaillaient alors en Angleterre n'avaient pu encore atteindre. Le roi, à qui on fit voir ces bijoux, voulut en connaître l'auteur, dont il avait apprécié le talent. Il prit Petitot en affection, et le mit en relation avec son médecin, Théodore Mayerne. Cet habile chimiste, après quelques expériences, fournit à notre artiste

(1) *Abecedario* de MARIETTE publié par MM. CHENNEVIÈRE et MONTAIGLON, t. IV, p. 117 et suiv. — *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 168 et 251.

de nouvelles couleurs qui manquaient à la palette de l'émailleur. Van Dyck aussi fut appelé par le roi à donner des conseils à Petitot, afin qu'il pût se livrer entièrement à la peinture des portraits. Petitot commença donc à faire des portraits du roi et des membres de la famille royale d'Angleterre d'après les tableaux de Van Dyck. Les grandes dispositions dont il était doué et son application à l'étude le mirent bientôt en état de se passer de conseils. Pendant assez longtemps il fut uniquement occupé par Charles Ier ; il paraît qu'il ne travailla pour les particuliers qu'en 1642, année dans laquelle il fit le portrait de la comtesse de Southampton.

Un orfévre-émailleur, Jacques Bordier, né à Genève en 1616, devint le collaborateur de Petitot. Il avait été également au service du roi Charles Ier antérieurement à 1640. A cette époque, il voyageait en Italie pour se perfectionner dans son art, et avait été emprisonné par les ordres des inquisiteurs de Milan. C'est ce qui résulte d'une lettre de Mayerne publiée par un auteur anglais, Hookham Carpenter (1). Toujours est-il qu'on retrouve Jacques Bordier en Angleterre antérieurement à la fin tragique de Charles Ier, et il est possible que, dès cette époque, Petitot se soit associé Bordier, qui était peut-être son élève. Dans cette association, chacun avait sa part : Petitot peignait les figures et les carnations ; Bordier, les cheveux, les draperies et les fonds. Petitot revenait ensuite sur le tout et conduisait l'ouvrage à sa perfection. Après la mort de Charles Ier (1649), Petitot et Bordier vinrent s'établir à Paris. Là ils se lièrent plus étroitement en devenant beaux-frères : le 27 août 1651, Bordier épousa Madelaine Cuper, fille d'un contrôleur des finances à Blois, et le 20 novembre suivant Petitot prit pour femme la sœur de celle-ci, Marguerite Cuper. Il était alors dans sa quarante-cinquième année, et cependant il eut de Marguerite neuf fils et huit filles. L'aîné des fils, qui portait comme son père le prénom de Jean, fut le seul qui devint peintre en émail. Petitot et Bordier ne se quittèrent plus ; ils vécurent dans la meilleure intelligence, travaillant de concert aux mêmes ouvrages.

La réputation de Petitot l'avait précédé en France, où il fut parfaitement accueilli. Tous les grands personnages de l'époque voulurent avoir leur portrait peint par lui. Il devint peintre de Louis XIV, et fut principalement chargé de faire les portraits du roi qui se donnaient aux ambassadeurs des cours étrangères, lorsqu'ils prenaient leur audience de congé.

Bordier mourut en 1684. Après la révocation de l'édit de Nantes (1685), Petitot, zélé calviniste, voulut quitter la France. Il demanda à Louis XIV la permission de se retirer à Genève (1687) ; bien loin de l'obtenir, il fut emprisonné au For-l'Évêque et ne put recouvrer sa liberté qu'en abjurant. Mais étant rentré dans sa ville natale, il déclara immédiatement qu'il n'avait cédé qu'à la force, et ne trouva de repos qu'après avoir obtenu son pardon et être rentré dans le sein de l'Église protestante. Il mourut en 1691.

Petitot, avec le concours de Jacques Bordier, a fait un très-grand nombre de portraits ; mais les émaux de ses imitateurs sont encore plus considérables. Néanmoins un œil bien exercé saura presque toujours distinguer un vrai Petitot de la production d'un imitateur. Petitot cherchait à atteindre la nature dans toute sa vérité ; mais c'est surtout la fonte et

(1) *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, Rubens et autres artistes contemporains*, traduction de M. L. Hymans. Anvers, 1845.

l'harmonie des couleurs qui rendent ses ouvrages admirables. Comme nous l'avons déjà dit, il commença, en Angleterre, à copier des portraits peints à l'huile par Van Dyck; plus tard à Paris, il peignit d'après les tableaux de Philippe de Champagne, de Lebrun et de Mignard. Il savait reproduire dans les proportions les plus petites, avec une exactitude parfaite et une grande liberté, les modèles qu'on lui présentait. Il n'y a pas à douter qu'il n'ait fait aussi un grand nombre de portraits d'après nature. Petitot avait commencé par faire un fond de ciel à ses émaux, c'est ce qu'on peut appeler sa première manière, mais il comprit bientôt qu'un fond uni était plus favorable pour faire ressortir les figures. Il imagina encore, dans les premiers temps de sa faveur en Angleterre, de peindre autour des plaques une sorte de bordure en émail. On voyait à l'exposition de Kensington, en 1862, un portrait de Charles Ier (1) autour duquel une série de petites raies alternativement rouge et or formait une sorte d'encadrement. C'est à Paris que Petitot atteignit le moelleux et la grâce unis à la vigueur, qualités qui donnent à ses ouvrages un grand degré de supériorité sur ceux de tous les autres peintres en émail. Le Musée du Louvre possède une belle collection d'émaux de Petitot (2), parmi lesquels plusieurs portraits d'Anne d'Autriche, de Louis XIV et de Marie Thérèse. On y voit aussi un beau portrait du cardinal de Richelieu d'après un tableau de Philippe de Champagne. L'Angleterre est plus riche encore en émaux de Petitot. La collection de la reine à Windsor et celles du duc de Cambridge, de M. John Jones, des lords Gosford, Taunton, Fitz-Hardinge et Cremorne, de miss Baring, de miss Burdett-Coutts, et de M. Holford, qui ont été exposées à Kensington en 1862 et 1865, sont des plus remarquables. M. Holford possède cet admirable portrait de la comtesse d'Olonne, qui est entouré d'une bordure de fleurs émaillées exécutée par Gilles Legaré, orfévre de Louis XIV (3).

Un grand nombre d'artistes français se livrèrent au genre de peinture en émail que Toutin avait mis en vogue, et plusieurs se firent les imitateurs de Petitot. Il serait trop long de les nommer tous, et il suffira de faire connaître les plus fameux : Louis Duguernier, habile peintre en miniature, se mit à peindre en émail et y réussit parfaitement. Ferrand († 1732), élève de Mignard et de Petitot, a publié un traité sur *l'Art du feu et de peindre en émail*. Charles Boit, né à Stockholm d'un père français († 1727), commença à peindre en émail en Angleterre, et vint ensuite s'établir à Paris, où il fut bien accueilli par le Régent, dont il fit le portrait, ainsi que celui de Louis XV alors âgé de huit ans; il fut élu membre de l'Académie en 1717. Le Musée du Louvre possède de cet artiste un grand émail dont le sujet est la Charité, un portrait de Louis XIV d'après Rigaud, et un portrait du Régent. Louis de Chatillon, qui avait reçu des conseils de Petitot, acquit une grande réputation, ce qui lui valut un logement au Louvre; il mourut à l'âge de quatre-vingt-quinze ans, en 1734.

Parmi les étrangers qui cultivèrent ce genre de peinture, nous citerons d'abord Jean Petitot le fils, né à Blois en 1653. Il entra tout jeune dans l'atelier de son père; il faisait des portraits à l'âge de seize ans. Un portrait de femme fort médiocre, portant la signature

(1) *Catalogue of the special exhibition of Works of art, on loan at the Kensington Museum*. London, 1862, n° 2158.

(2) *Notice des dessins, cartons, miniatures et émaux exposés au Louvre*, par M. Reiset. Paris, 1860, n°s 1437 à 1481.

(3) La *Gazette des Beaux-Arts* a donné la gravure de ce portrait, t. XXII, p. 174.

PETITOT 1669, a passé, il y a quelques années en vente publique (1) : un pareil émail, de cette époque, ne pouvait être attribué à Petitot le père. En 1677, Petitot fils fut conduit en Angleterre par son père ; il n'était plus alors un écolier ; il eut beaucoup de succès à Londres, et obtint auprès de Charles II la place que son père avait eue auprès de Charles I[er]. Il fit plusieurs portraits, de la reine Catherine et des princes de la famille royale. En 1682, il rentra en France, et se maria l'année suivante avec Madelaine Bordier, fille de Jacques Bordier, le coopérateur de son père, auquel il succéda dans les fonctions d'agent de la république de Genève. Resté seul dans l'atelier de son père, après que celui-ci se fut retiré à Genève, il continua d'obtenir beaucoup de succès. On a tort d'attribuer à Petitot le fils ces émaux qui paraissent trop inférieurs pour porter le nom de son père. On a adjugé à M. le duc de Richelieu, en 1862, dans une vente publique (2), un portrait du duc d'Anjou, petit-fils de Louis XIV, représenté à l'âge de douze ans, ce qui reporte l'exécution de cet émail de 1693 à 1695, par conséquent à une époque où Petitot le père était mort : eh bien, ce portrait, signé au revers : PETITOT LE FILS, est remarquable par l'intensité du coloris et s'élève jusqu'à la hauteur de ce que Petitot le père a fait de plus beau. Petitot fils retourna en Angleterre en 1695 ; on ignore la date de sa mort.

Nous nommerons encore : Jean Étienne Liotard, né à Genève en 1702. En 1725, il vint à Paris, où il trouva l'occasion d'accroître son talent en copiant d'abord avec succès des émaux de Petitot ; il quitta bientôt la France pour courir le monde. Rouquet, Génevois († 1759), vint fort jeune à Paris, y resta peu, passa en Angleterre, et ne revint en France que vers 1750 : le Musée du Louvre possède de lui un portrait de M. de Marigny (3). Thouron et M[lle] Terroux de Genève, élèves de Petitot (4). George Strauch, de Nuremberg, dont la Kunstkammer de Berlin a conservé un bel émail représentant la Paix qui embrasse la Justice. George Friedrich Dinglinger, peintre d'Auguste le Fort, électeur de Saxe : il s'était formé en France. Blesendorf, mort en 1706, qui le premier peignit sur émail à Berlin, et dont la Kunstkammer conserve un beau portrait de la reine Charlotte. Les deux frères Peter et Amicus Huault, qui travaillaient à Berlin de 1686 à 1700 : la Kunstkammer possède de ces artistes la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après le tableau de Lebrun ; leur nom tout français et le sujet de leur émail semblent annoncer qu'ils appartenaient à la France. Ismaël Mengs, mort en 1764, père du célèbre Raphaël Mengs, qui lui-même a peint quelques émaux : une Madone et un *Ecce Homo* de sa main se trouvent au Grüne Gewölbe de Dresde. Enfin Zing et Meytens, Suédois, morts en 1770.

III

Abandon de l'émaillerie ; restauration de cet art.

La peinture en émail, réduite, dans le système de Toutin, à ne produire que des miniatures, et ne pouvant s'appliquer qu'à des œuvres de petite proportion, ne devait pas

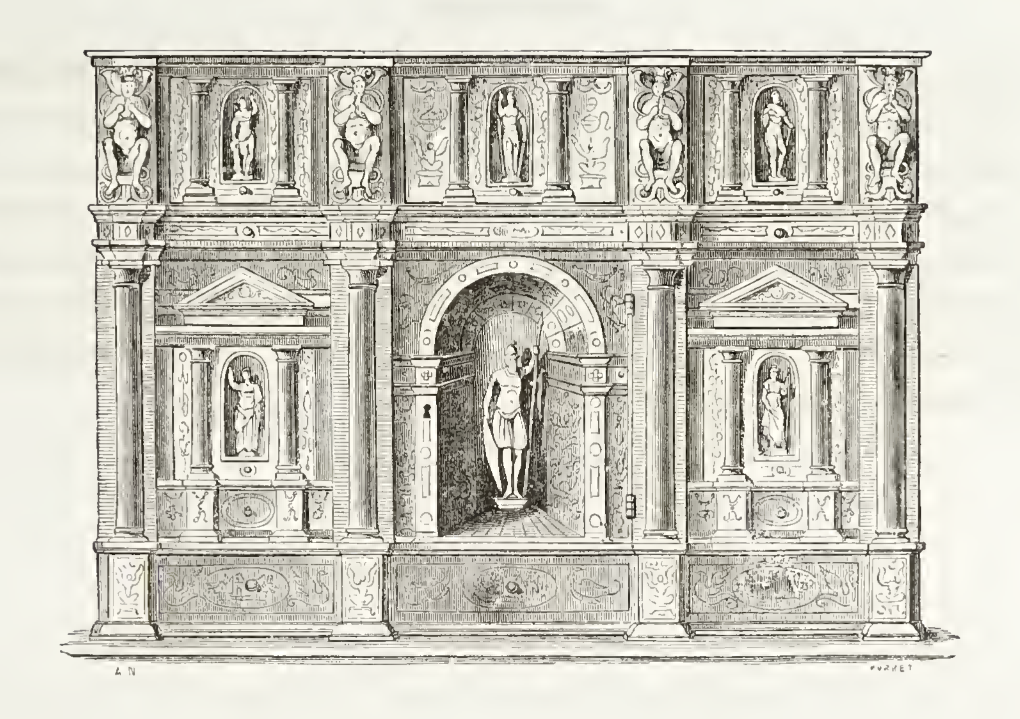
(1) M. HENRI BORDIER, *Petitot père et fils*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 262.
(2) IDEM, *ibid.* p. 263.
(3) N° 1495 de la *Notice des dessins, miniatures et émaux exposés au Musée du Louvre*, par M. REISET, 1869.
(4) Le Musée du Louvre possède deux émaux de Thouron, n[os] 1496 et 1497 de la *Notice.*

fournir une longue carrière. Vers le milieu du dernier siècle, elle était presque abandonnée. Cependant quelques artistes isolés se livrèrent encore avec succès à ce genre de peinture. Louis XVI chercha à le faire revivre en chargeant, en 1785, Weyler, l'un des meilleurs émailleurs de cette époque, de peindre les portraits de plusieurs hommes célèbres, qui furent exposés au Louvre en 1787 (1). Sous le premier Empire et sous la Restauration, quelques artistes se sont encore occupés de la peinture en émail sur or; mais à notre époque, où l'on veut par-dessus tout des jouissances qui ne se fassent pas attendre et qui soient peu coûteuses, ce genre de peinture ne peut avoir un grand succès. Ce n'était qu'en donnant à la peinture en émail une plus large direction, qu'on pouvait parvenir à réveiller cet art tout français.

La manufacture de Sèvres a compris cette vérité et réalisé les espérances des amateurs de l'art de l'émaillerie. Les magnifiques émaux sur cuivre dus au talent de MM. A. Schill, P. Avisse, Apoil, Gobert et Meyer, qu'elle a présentés à l'admiration du public européen lors de l'Exposition universelle de l'industrie et des beaux-arts, en 1855, peuvent rivaliser avec ce que Limoges a produit de plus beau. Les grandes figures émaillées sur fer de M. Apoil laissent bien loin derrière elles les émaux faits par Pierre Courteys pour le château de Madrid. MM. Alfred Meyer et Charles Lepec ont encore exposé, en 1866, de bons émaux dans le style de la meilleure époque de l'école de Limoges. A l'Exposition universelle de 1867, MM. Gobert, Meyer et Lepec ont présenté des émaux qui ont justifié la réputation qu'ils avaient acquise. Nous devons une mention particulière à M. Claudius Popelin, qui, joignant l'enseignement à la pratique, a publié un excellent traité sur l'émaillerie des peintres.

(1) Le Musée du Louvre conserve de ce peintre un portrait de M. d'Angiviller, n° 1498 de la *Notice*.





DAMASQUINERIE

§ I

PROCÉDÉS DE LA DAMASQUINERIE.

L'art de damasquiner consiste à rendre un dessin par des filets d'or ou d'argent incrusté dans un métal moins brillant, comme l'acier ou le bronze, qui sert de fond. On rencontre aussi des damasquinures exécutées sur or avec de l'argent, ou sur argent avec de l'or.

On procédait différemment, suivant qu'il s'agissait de damasquiner l'acier ou un métal moins dur. Dans le premier cas, on couvrait d'une taille très-fine, analogue à celle des limes les plus délicates, toute la superficie de la plaque d'acier qui devait recevoir des dessins de damasquinure; puis sur ce champ intaillé l'artiste exprimait le dessin qu'il voulait reproduire par des fils d'or ou d'argent qu'il y fixait à l'aide d'une forte pression ou du marteau. Les dessins étant ainsi posés, la pièce entière était polie avec un brunissoir ou un instrument du même genre, qui, en fixant plus solidement l'or ou l'argent, écrasait les tailles du champ et lui rendait son poli primitif. Le travail de damasquinure équivalait, dans cette première manière, à une broderie plate. La damasquinure était encore exécutée d'une autre façon : les traits du dessin étaient gravés en creux sur l'acier, et le fond du trait, obtenu par le burin, était seul intaillé en forme de lime; les fils d'or ou d'argent étaient fixés dans l'intaille par la pression, et pouvaient, suivant la volonté de l'artiste, être abaissés au niveau de l'acier ou sortir légèrement en relief. Ce procédé de damasquinure par incrustation appartenait particulièrement aux ouvriers de la Perse. Les Italiens désignaient ce procédé sous les noms de *all' azzimina* ou *alla gemina*. S'il s'agissait de damasquiner des métaux d'une dureté moindre que le fer, comme le bronze, par exemple, le métal du fond était légèrement champlevé dans la forme extérieure de la figure que l'artiste voulait rendre;

une mince feuille d'or ou d'argent était appliquée sur cette partie champlevée et y était fixée par le rabat du métal du fond sur son contour. Sur la feuille d'or ou d'argent ainsi incrustée au niveau du nu du bronze, l'artiste pouvait ensuite exécuter les détails intérieurs du dessin des figures, soit avec des ciselets ou des burins, soit en estampant la pièce avec des poinçons gravés. Ce procédé par le placage se rencontre ordinairement dans les ouvrages de Damas, et devrait recevoir spécialement le nom de *alla damasquina*, employé par les Italiens. Le nom de damasquinure a prévalu en France, et s'applique indistinctement aux différents travaux de la damasquinerie.

§ II

HISTORIQUE DE LA DAMASQUINERIE.

Les anciens pratiquaient avec succès la damasquinerie. Les Grecs en attribuaient l'invention à Glaucus de Chios ; mais bien avant les Grecs, les Égyptiens excellaient en ce genre de travail. Le poignard trouvé sur la momie de la reine Aah-Hotep, femme de Kamès, qui régnait plus de 1700 ans avant notre ère, fournit un exemple de l'habileté des orfévres égyptiens (1). La table de bronze, dite Isiaque, qui fut retrouvée chez un serrurier, après le sac de Rome, en 1527, était rehaussée d'une riche damasquinure d'argent (2).

Les damasquineurs suivirent Constantin dans la nouvelle capitale de l'empire, et ils furent appelés à enrichir de plaques d'airain réticulé d'or les parois de l'église des Saints-Apôtres que ce prince fit construire à Constantinople (3). La damasquinerie ne cessa pas d'être en pratique dans l'empire d'Orient, car nous en retrouvons la trace dans les auteurs à différentes époques. Constantin Porphyrogenète, en donnant la description de l'oratoire du Sauveur bâti par son aïeul l'empereur Basile, nous a appris que les murs à droite et à gauche étaient revêtus d'épaisses feuilles d'argent damasquiné d'or (4). Et plus tard, au onzième siècle, c'est à Constantinople que furent faites les portes de bronze damasquinées d'argent qui fermaient l'entrée principale de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome (5).

L'extrême rareté des productions de la damasquinerie au moyen âge semble établir que les peuples de l'Occident ne savaient pas alors enrichir de damasquinures leurs travaux de fer ou d'airain. Théophile, qui, dans le *Diversarum artium Schedula*, a traité d'un si grand nombre des arts d'ornementation, ne parle pas des procédés de la damasquinerie ; mais, dans sa préface, il donne aux Arabes la prééminence dans l'art de décorer les métaux (6). Dès le commencement du onzième siècle, en effet, les Musulmans de Damas, d'Alep, de Mossoul et d'Égypte, s'étaient acquis une grande réputation en ce genre de travail. On possède des vasques, des coupes, des ustensiles et des armures, avec des inscriptions arabes qui en constatent l'exécution pour des califes, pour des sultans ou pour des émirs qui

(1) Ce poignard a figuré, avec la hache et les autres bijoux de la reine Aah-Hotep, à l'Exposition universelle de 1867.

(2) La table Isiaque tirait son nom de la déesse Isis, qui s'y trouvait représentée. (MONTFAUCON, t. II, 2e part., liv. II, chap. I-III. — DE CAYLUS, *Recueil d'antiq.*, t. VII, pl. XII).

(3) EUSEBII PAMPHILI *De vita imperat. Constantini libri IV*, lib. IV, cap. LVIII. Parisiis, 1659, p. 555.

(4) Voyez tome Ier, page 298.

(5) Voyez tome Ier, page 52.

(6) Édition de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.

existaient au douzième et au treizième siècle. Nous nous bornerons à citer la belle coupe arabe de la première moitié du treizième siècle, conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris, qui a été faite pour le prince Malek-el-Aschraf, souverain de la ville de Miafarkin (1), et le bassin connu sous le nom de Baptistère de saint Louis, que l'on voit au Louvre (2). Dès le douzième siècle, les Vénitiens, les Pisans, les Génois, avaient des comptoirs sur les bords de la mer Noire, dans les échelles du Levant, à Damas et à Alexandrie : est-ce par cette voie que les arts de l'Orient pénétrèrent en Italie? Les procédés de la damasquinerie n'y auraient-ils pas été plutôt apportés par les artistes grecs, que les Turcs avaient chassés de l'empire d'Orient? On ne saurait répondre avec certitude. Toujours est-il qu'on les voit en pratique en Italie, avec ceux de beaucoup d'autres arts industriels, dès le commencement du quinzième siècle. La damasquinure est appliquée à cette époque à une foule d'objets divers. Ce sont surtout les artisans travaillant le fer qui s'emparèrent de ce genre de décoration. Ils s'en servirent principalement pour enrichir d'élégantes arabesques les armures de fer des hommes et des chevaux, les boucliers, les poignées et les fourreaux des épées (3). Au seizième siècle, cet art était arrivé à son plus haut degré de perfection. On fit alors des coffrets, des tables, des cabinets, des toilettes de fer, dans les formes les plus élégantes, avec des ornements, des arabesques et des sujets damasquinés. Venise, et surtout Milan, se distinguèrent dans ce travail. Il faut compter parmi les plus fameux artistes vénitiens du commencement du seizième siècle Paolo, qui reçut le surnom d'Azzimino, à cause de sa grande réputation dans la damasquinerie. Un coffret d'acier damasquiné d'or et d'argent, exécuté et signé par cet homme habile, a été publié par M. Lavoix dans la *Gazette des Beaux-Arts* (4). Leonardo Fioravanti (5) fait mention de Paolo Rizzo, orfévre vénitien, comme ayant inventé de charmantes damasquinures.

Milan, à la même époque, eut des damasquineurs non moins distingués : Giovanni Pietro Figino, Bartolommeo Piatti, Francesco Pellizzone et Martino Ghinello. A ces noms il faut ajouter ceux d'artistes qui enrichirent de damasquinures les produits de leur industrie : l'orfévre Carlo Sovico ; Ferrante Bellino et Pompeo Turcone, artisans en fer ; Giovanni Ambrogio, tourneur d'un grand mérite ; Filippo Negroli, armurier fameux, que Vasari cite comme le plus habile ciseleur-damasquineur de son temps ; Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les Farnèse, et Romero, qui en fabriqua de toute beauté pour Alfonse d'Este II[e] du nom, duc de Ferrare. On doit nommer encore Serafino, armurier à Brescia vers 1320, et Giorgio Ghisi, de Mantoue, signalé par Britano dans une note de son édition de Vitruve, comme fort habile dans l'art de traiter le cuivre et de travailler à l'azzimina (6). Benvenuto Cellini, cet artiste universel, s'exerça dans sa jeunesse à faire des damasquinures ; il nous l'apprend dans ses Mémoires, ajoutant que les Lombards, les Toscans et les Romains pratiquaient à cette époque

(1) N° 3192 du catalogue de M. Chabouillet de 1858. M. Adrien de Longpérier a publié l'explication de ce curieux monument dans la *Revue archéol.*, t. I[er], p. 538, et l'a accompagnée d'une gravure.

(2) N° 29 de la *Notice des antiquités du musée des Souverains*, par M. Henri Barbet de Jouy.

(3) Vasari, *Introduzione alle tre arti del disegno* : Pittura, cap. xx. Firenze, 1846, p. 186.

(4) Tome XII, page 64.

(5) *Lo Specchio di scienza universale*, cap. xxiv.

(6) Citation de M. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 73.

(vers 1524) ce genre de travail; les Lombards excellaient à reproduire les feuillages du lierre et de la vigne vierge; les Toscans et les Romains, à copier les feuilles de l'acanthe avec ses rejetons et ses fleurs, parmi lesquels ils entremêlaient des oiseaux et de petits animaux (1).

Quelques artistes français commencèrent à pratiquer la damasquinerie sous François Ier. Nous trouvons dans les comptes royaux de 1529 un payement de deux cent cinq livres fait à Jean Duvet, orfèvre à Dijon, « pour un bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque, sur » laton (laiton) » (2). Cet art comptait plusieurs artistes très-habiles sous le règne de Henri IV. Cursinet, fourbisseur à Paris, se fit alors une grande réputation, tant par la pureté de ses dessins que par sa belle manière d'appliquer l'or et de ciseler en relief par-dessus (3).

Nous terminerons en signalant quatre des plus belles pièces de la damasquinerie, provenant d'artistes italiens du seizième siècle (4). La première, qui appartient aujourd'hui au Musée Kensington, à Londres, est une toilette de fer damasquiné d'or et d'argent. Ce meuble a été adjugé à la vente de la collection Soltykoff (n° 332 du cat.), moyennant 32 025 francs. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe de ce chapitre. La seconde est un cabinet de fer damasquiné d'or et d'argent, enrichi de figures et de bas-reliefs en fer forgé et ciselé. Elle est aujourd'hui dans la collection de M. Antony de Rothschild, qui s'en est rendu adjudicataire à la vente de la collection Soltykoff (n° 334 du cat.), au prix de 28 195 francs. La troisième est une table de fer damasquiné d'or et d'argent, incrustée de lapis-lazuli, avec un échiquier au centre. A la vente de la collection du prince Soltykoff (n° 333 du cat.), elle a été adjugée moyennant 21 000 francs; elle appartient à M. le duc d'Hamilton. La quatrième est un cabinet qui offre la façade d'un édifice décoré de statuettes : nous l'avons fait reproduire dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

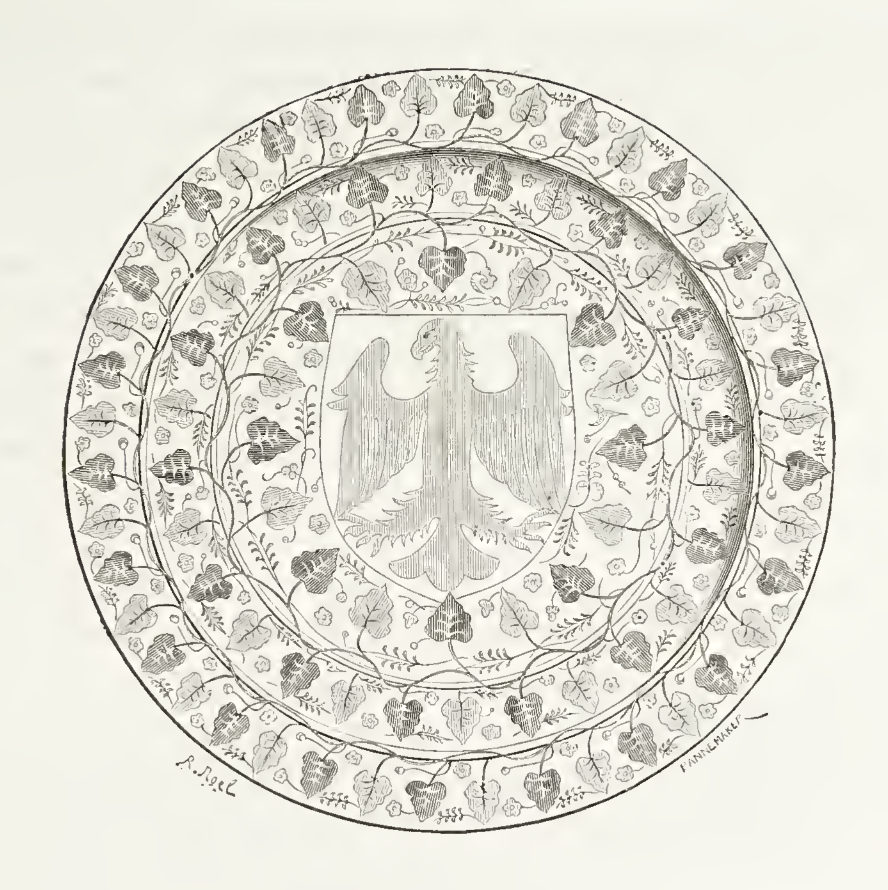
(1) *Vita di B. Cellini scritta da lui medesimo*, ed. Firenze, 1830, p. 63.

(2) *Compte deuxième de maistre Haligre, trésorier du Roy..., du 1er janv.* 1529... Arch. nation., K.K., 100, f° 6.

(3) *L'École de la miniature, avec la méthode pour étudier l'art de la damasquinerie*. Paris, 1766, p. 176.

(4) Ces pièces faisaient partie de la collection Debruge, nos 820, 821, 819 et 823 de notre catalogue.





ART CÉRAMIQUE

PRÉLIMINAIRES.

L'art de fabriquer des vases et des ustensiles de terre cuite, et de les décorer par la plastique et par la peinture, a reçu le nom d'*art céramique* (κεραμεία). L'abondance des matériaux répandus à la surface du sol qui sont propres à la confection des poteries, la facilité d'imprimer à des pâtes molles une forme quelconque par le seul moyen des mains, et la possibilité de leur donner souvent une sécheresse et une solidité suffisantes à l'ardeur des feux du soleil, ont dû faire de la céramique l'un des premiers arts que les hommes aient mis en pratique.

Les monuments égyptiens constatent que cet art florissait en Égypte et chez les peuples de l'Asie dès la plus haute antiquité. Une peinture découverte à Thèbes et remontant au règne de Thoutmès III, antérieure par conséquent à l'ère chrétienne d'environ seize siècles, montre divers peuples venant apporter des présents au pharaon. Parmi ces présents, on voit des vases de diverses grandeurs dont les formes et les ornements n'étaient pas usités chez les Egyptiens. Ces vases provenaient sans doute de la Syrie et de la Mésopotamie, que Thoutmès avait réunies à son empire (1).

(1) Consulter sur cette peinture M. A. de Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes, etc., du Musée du Louvre*, 3e édition, p. 17.

Dans d'autres peintures égyptiennes, on voit une fabrique de poteries, des potiers travaillant, des peintres occupés à décorer des vases et des fours pour les cuire.

Le musée égyptien du Louvre conserve dans ses vitrines un grand nombre de statuettes et de vases de terre cuite qui montrent le haut degré de perfection auquel était parvenue la céramique des pharaons.

Si les peuples de l'Égypte et de l'Asie ont précédé les Grecs dans la pratique de la céramique, cet art remontait cependant chez eux à une époque très-reculée. Homère, dans la description qu'il donne des différents sujets dont Vulcain avait décoré le bouclier forgé pour Achille à la demande de Thétis, parle de la roue du potier pour en comparer la rapidité à celle d'un chœur formé de jeunes danseurs et de jeunes filles qui se tiennent par la main : « Le chœur entier, non moins léger qu'habile, tourne aussi rapidement que la roue » du potier lorsqu'il éprouve si elle peut seconder l'adresse de ses mains (1). » Les céramistes grecs ont acquis, au surplus, par la beauté de leurs produits, une bien plus haute renommée que les peuples qui les avaient devancés. D'après un récit d'Hérodote, les vases grecs des habiles potiers de Samos étaient déjà célèbres du temps d'Homère, et un antiquaire, l'abbé de Mazzola, a même été jusqu'à prétendre que les belles poteries campaniennes ou italo-grecques, qu'on a désignées pendant longtemps sous le nom impropre de vases étrusques, sont antérieures au dixième siècle avant Jésus-Christ. Il est certain que les Grecs avaient pour les artistes céramistes une telle considération, qu'ils allèrent jusqu'à ériger des statues et à frapper des médailles en l'honneur de quelques-uns. Les noms d'un assez grand nombre sont parvenus jusqu'à nous. Qui ne connaît Dibutade de Sicyone, inventeur de la plastique en terre cuite ; Corœbus d'Athènes, qui vivait du temps de Cécrops ; Talos, neveu de Dédale, auquel on attribue l'invention de la roue du potier ; Hyperbius et Thériclès de Corinthe; Chérestrate, qui faisait plus de cent canthares par jour? Le célèbre Phidias, l'architecte Polyclète et le sculpteur Myron ne dédaignèrent pas de fournir aux potiers de leur temps des formes de vases. Des inscriptions écrites ou gravées sur des vases grecs ont fourni les noms d'un assez grand nombre de potiers et de peintres. M. Jacquemart en a donné une longue liste dans ses *Merveilles de la céramique* (2).

Les poteries grecques étaient déjà rares du temps de Jules César ; mais la destination religieuse de ces curieux monuments de l'industrie céramique, qui les fit placer dans les tombeaux, nous les a conservés. Ignorés pendant près de quinze siècles, ils ont reparu il y a tout au plus cent soixante-dix ans, à une époque où des hommes instruits pouvaient en apprécier le mérite comme objets d'art et y puiser des notions bien précieuses pour l'histoire et l'archéologie.

Après les monnaies et les médailles, les vases grecs enrichis de figures et d'ornements peints forment certainement la classe la plus nombreuse des monuments de l'antiquité qui soient parvenus jusqu'à nous. En 1844, Charles Lenormant évaluait au moins à cinquante mille les vases peints alors découverts; vingt mille environ de ces vases appartenaient à des musées nationaux. Depuis cette époque, de précieuses découvertes ont été faites et le nombre des vases peints livrés à l'étude s'est accru.

Les Étrusques, après les Grecs, ont fabriqué, dans le même genre qu'eux, des poteries

(1) *Iliade*, chant XVIII, v. 598.

(2) Paris, 1868, t. II, p. 23.

qu'on retrouve aujourd'hui en différents endroits de l'ancienne Étrurie (1) ; mais les vases étrusques sont les moins nombreux et les plus récents.

Les Romains nous ont aussi laissé plusieurs sortes de poteries, qui présentent presque toutes de l'intérêt sous le rapport de l'art. On les trouve répandues partout où les Romains ont étendu leur empire. Ces poteries diffèrent, suivant les époques, par les matériaux et par les principes de leur fabrication. On a pendant longtemps refusé aux Romains d'avoir connu les vernis à base de plomb. Quelques fragments de vases et de figurines de terre où le vernis plombifère est incontestable ont démontré qu'ils avaient connu ce procédé ; mais ils ne paraissent pas l'avoir poussé à un grand degré de perfection.

L'art antique n'est pas de notre domaine, et nous ne devons pas entrer dans plus de détails sur les productions céramiques des anciens peuples de l'Europe ; il nous faut rechercher si le moyen âge a profité des modèles que lui léguait l'antiquité, et résumer les documents qui peuvent faire connaître les plus beaux produits de l'art céramique depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du seizième siècle.

Le procédé de la glaçure lustrée des poteries romaines paraît avoir été perdu vers le troisième siècle de notre ère (2), et il est à croire que l'invasion des barbares et les guerres qui désolèrent l'Europe au quatrième et au cinquième siècle furent plus fatales aux arts céramiques qu'à tous les autres ; car, à l'exception des Grecs, tous les peuples de l'Europe semblent en avoir complétement abandonné la culture à partir de cette époque, ou du moins en avoir réduit l'application aux productions les plus communes. Le moyen âge, en effet, ne nous a pas laissé de poteries artistiques, si ce n'est quelques carreaux de carrelage, et aucun document écrit ne fait supposer l'existence de produits que le temps aurait anéantis entièrement. Il faut arriver jusqu'au commencement du quinzième siècle pour trouver chez les peuples de l'Occident des poteries qui n'aient pas été uniquement destinées aux usages domestiques les plus vulgaires et que l'art se soit plu à décorer.

La céramique occidentale au moyen âge ne présente donc pas assez d'intérêt au point de vue de l'art pour que nous ayons à nous en occuper particulièrement. Aussi, après avoir étudié la céramique dans l'empire d'Orient, nous examinerons ce qui s'est fait chez les différents peuples de l'Europe au quinzième siècle et au seizième, en faisant précéder cet examen de quelques notions sur la fabrication des poteries au moyen âge, en tant qu'elle pourrait se rattacher à l'art.

CHAPITRE PREMIER

L'ART CÉRAMIQUE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

§ 1

PREUVES DE L'EXISTENCE DE LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

En retraçant jusqu'à présent l'historique des plus importants d'entre les arts industriels, la sculpture en ivoire et en bois de petite proportion, l'orfévrerie, la peinture des manu-

(1) Beulé, *Fouilles et découvertes*, t. Ier, p. 207.

(2) Brongniart, *Traité des arts céramiques*. Paris, 1844, t. Ier, p. 455.

scrits, l'ornementation des étoffes, la mosaïque et l'émaillerie, nous croyons avoir établi que les Grecs du Bas-Empire avaient excellé dans ces différents arts, et que c'est à eux qu'on en dut la restauration en Occident, à la fin du huitième siècle d'abord, puis au onzième (1). L'art céramique et la verrerie, dont il nous reste à parler, ont-ils été cultivés par les Byzantins? On n'en saurait douter. Les historiens grecs du moyen âge, uniquement occupés des commotions politiques et des guerres que l'empire eut à soutenir, ne nous ont laissé, il est vrai, que bien peu de notions sur le développement de l'industrie artistique dans l'empire d'Orient, et s'ils nous donnent parfois quelques détails sur le régime intérieur du palais impérial, nous n'y pouvons rien trouver sur l'art céramique antérieurement au treizième siècle ; car jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés (1204), les vases de matières précieuses paraissaient seuls sur la table des empereurs. Cependant nous pouvons invoquer des textes qui établiront que les Byzantins se sont adonnés à l'ornementation des poteries.

Étienne de Byzance, qui écrivait à la fin du cinquième siècle un dictionnaire géographique, cite l'île d'Égine et Gaza, ville de Phénicie, près de la mer, comme célèbres par leurs poteries. Égine ne cessa d'appartenir à l'empire d'Orient que dans les derniers temps de son existence ; quant à la Syrie, dont la Phénicie faisait partie, elle ne commença à être attaquée par les Sarrasins qu'en 633. Gaza traita avec les lieutenants du calife, et leur ouvrit ses portes seulement en 638 (2). Il est à croire que les fabriques de riches poteries d'Égine et de Gaza, dont le géographe Étienne vantait les produits à la fin du cinquième siècle, n'étaient plus les seules vers le milieu du septième, lorsque la Phénicie tombait au pouvoir des Sarrasins. Le goût du luxe, répandu dans toutes les provinces de l'empire, avait dû les multiplier. Ce qui est certain, c'est qu'au onzième siècle, à une époque où les Grecs avaient perdu quelques-unes de leurs provinces de l'Asie Mineure, ils avaient non-seulement conservé de la célébrité dans l'art céramique, mais ils jouissaient encore du monopole de la fabrication de la poterie décorée. En effet, le moine Théophile, qui écrivait à la fin du onzième siècle ou dans les premières années du douzième le *Diversarum artium Schedula*, lorsqu'il passe en revue toutes les industries artistiques des peuples de l'Europe, ne trouve à parler que des poteries grecques. Dans le chapitre XVI du livre II de son traité, qu'il intitule : *De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis*, « Des vases d'argile peints avec différentes couleurs de verre », il s'exprime ainsi : « Les Grecs fabriquent des plats, des nefs et d'autres vases d'argile qu'ils » peignent de cette manière. Ils prennent les différentes couleurs (les oxydes métalliques), » et ils les broient chacune séparément avec de l'eau, mêlant ensuite à chaque couleur un » cinquième de verre coloré de même, qui a été finement pulvérisé à part avec de l'eau. » Avec ce mélange, ils peignent des cercles, des arcs, des carrés qu'ils remplissent d'ani- » maux, d'oiseaux, de feuillages et de toute autre chose, suivant leur goût. Lorsque les » vases sont ainsi ornés de peintures, ils les placent dans un fourneau à cuire les vitraux » et allument au-dessous un feu de bois de hêtre sec, jusqu'à ce qu'environnés par la » flamme, ils soient incandescents. Alors, enlevant le bois, ils bouchent le fourneau. » Ils peuvent décorer certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuille, soit avec » de l'or ou de l'argent réduits en poudre. »

(1) Voyez tome Ier, page 62 et suiv., 69, 80 et 395 ; tome II, p. 216.
(2) M. Sédillot, *Histoire des Arabes*. Paris, 1854, p. 151.

La description que donne Théophile des procédés dont les Grecs se servaient pour décorer leurs poteries constate qu'ils employaient des couleurs qui se fixaient sur l'excipient céramique par la vitrification, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, des couleurs vitrifiables, en un mot de véritables émaux. En effet, les couleurs vitrifiables sont composées, comme on sait, de deux éléments très-distincts : 1° de substances colorantes, qui sont des oxydes métalliques ou des substances naturelles colorées par ce genre de composés ; 2° de fondants, ou véhicules des couleurs, qui sont des composés vitreux, par l'intermédiaire desquels les matières colorantes sont fixées sur l'excipient. Eh bien, Théophile, en chimiste habile, fait voir isolément ces deux natures de substances dans la composition des couleurs vitrifiables des Grecs. « Ils prennent d'abord, dit-il, les différentes couleurs », c'est-à-dire les substances qui constituent la coloration, « et ils les broient chacune séparément avec de l'eau ». Il ne peut être ici question que de couleurs minérales, d'oxydes métalliques, qui seuls peuvent supporter sans altération sensible la haute température à laquelle est soumise la poterie pour que les couleurs puissent s'y fixer. Ensuite, continue Théophile, « ils mêlent la couleur » ainsi préparée au fondant, *vitrum,* lequel a été préalablement porphyrisé à part, *per se minutissime tritum.* Voici donc les deux principes constitutifs des couleurs vitrifiables désignés séparément. Le fondant est en petite quantité, *quintam partem*, et le mélange du fondant avec le principe colorant n'est chauffé que quand il est mis en œuvre sur la poterie, ainsi que cela se pratique encore dans les émaux où la matière colorante est unie au fondant à l'état de simple mélange.

Le titre du chapitre, au surplus, suffisait seul pour indiquer que les couleurs employées par les Grecs à la décoration de leurs poteries étaient de véritables émaux. Nous avons établi en effet, en traitant des émaux incrustés, que par *colores vitri* Théophile entendait la matière vitreuse colorée, l'émail, qui était parfondue dans les interstices de l'excipient métallique (1) ; dès lors, et du moment qu'il se sert des mêmes termes pour désigner les couleurs employées par les Grecs sur leurs poteries, on doit en tirer la conséquence que ces couleurs avaient les mêmes qualités que celles qui servent dans les incrustations. Les procédés à suivre pour obtenir les oxydes métalliques, et leur emploi comme principe colorant des couleurs vitrifiables, ont été d'ailleurs expliqués par Théophile dans le chapitre XIX du livre II de son traité. Il est encore une remarque à faire sur le récit de Théophile, c'est que chez les Grecs les poteries décorées avaient reçu une première cuisson avant d'être enrichies de peintures ; car le four aux vitraux, sorte de moufle, ne pouvait donner une chaleur suffisante pour cuire la poterie elle-même (2). Il résulte donc du passage que nous avons cité, que les Grecs du Bas-Empire savaient décorer leurs poteries, au onzième siècle, soit avec des couleurs vitrifiables, de véritables émaux, soit par l'application de l'or et de l'argent en feuille ou au pinceau. Théophile ne dit pas de quelle nature étaient ces poteries, et si elles avaient reçu préalablement une glaçure quelconque. A cet égard, son ouvrage ne peut nous éclairer. Toujours est-il que si d'autres peuples que les Grecs avaient fabriqué des poteries de luxe à l'époque où vivait Théophile, ce savant moine, qui a expliqué les procédés des différentes industries de toutes les nations

(1) Voyez plus haut, pages 5 et 7.

(2) L'observation est de l'habile chimiste M. SALVETAT, dans la traduction de l'*Histoire des poteries* de M. MARRYAT, t. Ier; p. 67.

civilisées, n'aurait pas manqué d'en parler (1). Mais les Grecs seuls, d'après lui, savaient les faire.

La fabrication des poteries décorées, dont Théophile constate le succès, ne dut pas avoir à souffrir, comme les autres industries de luxe, de la prise de Constantinople par les croisés, et des malheurs qui accablèrent l'empire d'Orient au treizième et au quatorzième siècle; car aux vases d'or et d'argent, que la misère des temps ne permettait pas de con-

(1) On possède un ouvrage qui a pour titre : *De coloribus et artibus Romanorum*, dans lequel Eraclius, son auteur, a expliqué différents procédés pour enrichir de dorures et de peintures les vases d'argile et ceux de verre. La Bibliothèque nationale en conserve un manuscrit (Ms. lat., n° 6741) qui a été écrit au commencement du quinzième siècle. Émeric David, dans son *Histoire de la peinture,* a émis l'opinion qu'Eraclius vivait au commencement du onzième siècle, et il en a conclu que l'art de dorer les vases d'argile et de verre, et de les décorer de peintures en couleurs d'émail, existait dans l'Europe occidentale à cette époque.

Cette opinion est en opposition avec celle que nous venons d'émettre, et nous avons dû examiner l'œuvre d'Eraclius, et rechercher si effectivement on devait en tirer les conséquences qu'Émeric David en a déduites. Après avoir cherché à établir qu'Eraclius a vécu postérieurement à Isidore de Séville († 636), que même il doit être postérieur à Charles le Chauve, Émeric David continue ainsi : « Eraclius se plaint des désordres qui affligeaient Rome de son temps et du » mépris où les arts étaient tombés dans cette ville, dont auparavant ils faisaient la gloire :

Jam decus ingenii, quo plebs romana probatur,
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit ?

» Ces plaintes ne peuvent se rapporter au pontificat d'aucun des papes qui ont régné depuis Léon IV, contemporain de » Charles le Chauve, jusqu'à Formose; elles prouvent par conséquent que l'auteur a vécu ou vers la fin du dixième » siècle, sous Jean XI, Jean XIII, Grégoire V, ou au commencement du onzième, sous Jean XIX ou Benoît IX, indignes » pasteurs qui déshonoraient la chaire de Saint-Pierre. »

Nous croyons que ces déductions ne sont pas exactes. Rien d'abord dans les trois vers cités qui puisse se rapporter aux désordres dont les papes, à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, souillèrent le trône pontifical. Eraclius, qui va traiter de différents procédés se rattachant aux arts industriels, se plaint seulement de ce que le génie que les anciens Romains avaient déployé dans la pratique de ces arts ait disparu, et il faut beaucoup de bonne volonté pour trouver dans ces mots : *ut periit sapientum cura senatum*, qui sont là pour arrondir la période et compléter le vers, une allusion aux papes de la fin du dixième siècle.

Au surplus, en admettant même qu'Eraclius ait vécu au onzième siècle, son poëme ne pourrait venir à l'appui de l'opinion d'Emeric David sur l'existence à cette époque, dans l'Europe occidentale, de l'art de peindre en émail les vases de terre et de verre. En effet, il paraît résulter de l'ensemble du poëme d'Eraclius que ces arts n'existaient pas de son temps. Il ne décrit pas des procédés en usage, mais bien des essais qu'il a tentés personnellement (*nil tibi scribo quidem quod non prius ipse probassem*) pour faire revivre un art qui avait péri, du moins en Italie :

Quis nunc has artes investigare valebit ?
Quas isti artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens (leg. potis) est ostendere nobis ?

Plus loin, lorsque Eraclius veut enseigner les procédés à l'aide desquels on pouvait sculpter le verre, art que les Romains pratiquaient avec succès sous Néron et ses successeurs, il ne les donne pas comme étant d'un usage habituel, mais seulement comme des expériences qu'il a tentées :

O vos, artifices qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam velut ipse probavi.

Et après avoir décrit un procédé des plus singuliers et des moins efficaces, qui consistait à frotter le verre qu'il voulait

server, il fallut substituer sur la table des grands seigneurs, et même sur celle des empereurs, les vases de terre et de verre. Un écrivain grec, Nicéphore Grégoras, nous en fournit une preuve. Il constate que dans le repas de noces du jeune empereur Jean Paléologue avec la princesse Hélène, fille de Cantacuzène, qui venait d'être associé à l'empire (1347), les vases de terre et les vases d'étain avaient remplacé les vases d'or et d'argent qui jadis couvraient la table des empereurs (1). En trouvant pour le débit de ses produits une semblable clientèle, l'industrie céramique dut certainement s'efforcer de les améliorer et de les embellir de peintures.

Voici donc une industrie dont l'existence est constatée dans l'empire d'Orient dès le cinquième siècle, qui, à la fin du onzième, avait, d'après Théophile, le monopole de la fabrication, qu'on retrouve au milieu du quatorzième fournissant ses produits à la table des empereurs, et dont cependant il ne subsisterait pas le moindre monument! Cela nous a paru impossible, et nous avons pensé qu'il en était des poteries grecques comme des poteries hispano-arabes, qui sont restées méconnues pendant bien longtemps et confondues avec les majolica italiennes, et qu'à leur tour les poteries grecques sont aujourd'hui confondues avec ces poteries hispano-arabes. Il n'y a pas lieu de s'étonner de cette confusion, car il doit exister une très-grande affinité entre les poteries byzantines et les poteries sorties de la main d'ouvriers arabes. Les Arabes ne cultivaient pas les arts; Mahomet ne s'était appliqué qu'à développer leur génie militaire, en leur inspirant l'esprit de prosélytisme; les guerres d'invasion remplirent donc uniquement tout le premier siècle de l'hégire. Les Arabes, durant ce temps, avaient conquis plusieurs provinces de l'empire byzantin; mais une fois maîtres du pays, ils ne se montrèrent point oppresseurs des populations. Devenir musulmans ou payer le tribut, telles étaient les conditions qu'ils imposaient aux vaincus; mais,

sculpter avec un liquide composé de sang de bouc et de vinaigre, auquel il ajoutait de ces gros vers que la charrue fait sortir de la terre, il ajoute :

> . . . . . Quo facto, temptavi sculpere vitrum
> Cum duro lapide piritis nomine dicto.

Notre auteur veut-il parler des vases de verre enrichis de dorure, *de fialis vitri auro decorandis*, il ne les cite encore que comme des produits fabriqués par les anciens Romains, et dont il s'est attaché à retrouver les procédés; d'où l'on doit tirer la conséquence qu'ils n'étaient plus en pratique au moment où il a écrit.

> Romani fialas auro caute variatas
> Ex vitro fecere sibi nimium preciosas :
> Erga quas gessi cum summa mente laborem,
> Atque oculos cordis super has noctuque dieque
> Intentos habui, quo sic contingere possem
> Hanc artem per quam fialæ valde [re] nitebant.
> Tandem perspexi tibi quid, carissime, pandam.

Ainsi le poëme d'Eraclius ne prouve pas ce qu'Émeric David avait avancé. Il en résulte, au contraire, qu'au temps où vivait Eraclius, les anciens procédés des Romains pour émailler et dorer le verre et l'argile et pour sculpter le verre n'étaient pas en usage dans l'industrie, et que cet artiste-poëte s'efforçait de retrouver ces procédés. Mais les recherches scientifiques et toutes spéculatives d'Eraclius sont loin d'avoir pu constituer de son temps une industrie viable, dont les productions aient fait concurrence à celles des Grecs.

(1) Nicephori Gregoræ *Byzantinæ Historiæ libri*, cap. xv. Bonnæ, 1829, t. II, p. 788.

en s'y soumettant, les habitants des provinces grecques purent conserver leurs biens et exercer leur industrie. Ce ne fut que vers la fin du huitième siècle de notre ère qu'à l'enthousiasme guerrier succéda chez les Arabes l'amour des sciences et des arts. Les Grecs devinrent alors les éducateurs des Arabes comme ils l'avaient été des peuples de l'Occident. Les édifices religieux élevés par les empereurs servirent de modèle aux premières mosquées ; les meilleurs écrits de la langue grecque, apportés de Constantinople, furent traduits dans la langue de Mahomet, et l'on enseigna à Bagdad, avec le texte et les commentaires du Coran, les livres d'Aristote, d'Euclide, de Ptolémée et ceux des plus célèbres d'entre les médecins grecs. Les arts mécaniques et les arts industriels ne furent point négligés par les Arabes, et avec eux commença pour la chimie une ère toute nouvelle (1). Lorsque les Arabes voulurent se faire potiers, ils empruntèrent donc nécessairement les procédés de la céramique artistique aux potiers de Syrie, leurs sujets, qui jouissaient déjà, comme on l'a vu, d'une grande réputation, et l'on comprend dès lors la ressemblance qui dut exister entre les produits de la céramique byzantine et ceux de la céramique arabe.

Charles Lenormant a rapporté d'Égypte et déposé au musée de Sèvres quelques fragments de poterie émaillée (2) enrichis d'ornements, où il a cru reconnaître le style arabe et qu'il a attribués au neuvième siècle. Plus récemment, M. Layard a découvert à trois ou quatre mètres sous le sol de Khorsabad plusieurs fragments d'anciennes poteries recouvertes d'un émail blanc, évidemment stannifère, et enrichies de dessins à reflets métalliques. Ces fragments, conservés au Muséum Britannique, paraissent remonter également à une époque très-reculée. Serait-ce à dire que les Arabes se sont adonnés par eux-mêmes aux arts céramiques dès le neuvième siècle? N'est-il pas plus probable que les potiers syriens ont continué à travailler pour leurs nouveaux maîtres? Théophile, en effet, qui n'a pas oublié les

(1) M. Sédillot, *Histoire des Arabes*.

(2) M. Brongniart, dans son excellent *Traité des arts céramiques*, (t. Ier, p. 171), fait remarquer que les voyageurs et les archéologues ont très-souvent appliqué indistinctement le mot émail aux différentes glaçures dont les poteries sont revêtues, ce qui avait amené une confusion qu'il était important de faire cesser. Il fait voir les différences essentielles existant entre le vernis, l'émail et la couverte, qui, avec des noms synonymes en apparence, offrent en réalité des qualités très-diverses, et s'appliquent à des espèces de poteries très-différentes par leur nature, leur confection, la manière dont elles sont cuites et leur caractère. Il appelle vernis tout enduit vitrifiable, transparent et plombifère, qui se fond à une température basse et ordinairement inférieure à la cuisson de la pâte; émail, un enduit vitrifiable, opaque, ordinairement stannifère : c'est celui qui recouvre les faïences proprement dites; couverte, un enduit vitrifiable, terreux, qui se fond à une haute température, égale à celle de la cuisson de la pâte : telle est la glaçure de la porcelaine et de quelques grès cérames.

Il est essentiel d'adopter les distinctions de M. Brongniart lorsqu'on s'occupe spécialement de la technique des arts céramiques; mais les connaissances acquises sur les anciennes poteries ne sont pas assez avancées pour qu'il nous soit toujours possible d'avoir égard à ces distinctions. Il est d'autant plus à désirer cependant de les voir prévaloir, que, par leur moyen, on parviendra certainement à régulariser la classification d'un genre de produits si remarquable par ses décorations et qui se lie essentiellement à l'histoire générale de l'art. Nous devons dire néanmoins que, si le nom d'émail ne doit comprendre que des enduits opaques lorsqu'il s'agit de la glaçure des poteries, on ne peut appliquer ce principe à d'autres cas d'une manière absolue. Ainsi le nom d'émail a toujours été donné aux couleurs vitrifiables qui servent à peindre sur le verre, à celles dont usaient les émailleurs limousins du seizième siècle dans leurs peintures polychromes, et même aux matières vitreuses colorées et transparentes dont on recouvre les ciselures sur métal, et qui constituent avec elles ce qu'on appelle émaux translucides sur relief ou émaux de basse-taille. Si, d'après la définition de M. Brongniart, le nom d'émail est impropre à l'égard de ces couleurs de verre, puisqu'elles n'ont pas toujours d'opacité et peuvent ne pas contenir d'étain, l'usage leur a consacré le nom d'émail, que nous avons dû leur conserver.

Arabes, leur attribue seulement la prééminence dans le travail et dans l'ornementation des métaux (1), et ne reconnaît qu'aux Grecs la science de la décoration des poteries par des émaux.

Toujours est-il que les potiers de Syrie, qu'ils aient embrassé l'islamisme ou qu'ils soient restés chrétiens, continuèrent sans aucun doute à fabriquer des produits céramiques et à les exporter tant en Occident qu'en Orient; et comme Damas, capitale de la Syrie, avait été longtemps la ville industrielle par excellence de l'empire grec, les poteries orientales durant tout le moyen âge reçurent en Occident le nom de cette ville, qu'elles provinssent de la Syrie, des villes de l'Asie Mineure encore soumises aux empereurs, ou même de Constantinople et des îles grecques de la Méditerranée. Aussi, lorsqu'on rencontre dans les inventaires et dans les comptes du quatorzième siècle et du quinzième quelques productions de l'art céramique parmi les choses précieuses qui y sont décrites, ce sont toujours des poteries de Damas ou de la façon de Damas. Ainsi, dans l'inventaire de Charles V de 1379, on lit : « Ung petit pot de terre en façon de Damas; — ung pot de terre à biberon sans garniçon » de la façon de Damas (2). » Et dans l'inventaire de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, de 1420 : « Un pot de terre, de l'ouvraige de Damas, blanc et bleu, garni le pied et le cou- » vercle, qui est de jaspre, d'argent doré à une ance d'un serpent d'argent d oré (3). »

§ II

MONUMENTS DE LA CÉRAMIQUE BYZANTINE.

Il s'agit donc de rechercher les produits de la céramique byzantine.

Nous placerons en premier lieu la coupe conique rapportée de Damas par M. le contre-amiral Despointes, et qui est exposée au Louvre (4). Elle a été trouvée dans les décombres d'une très-ancienne maison. La décoration n'indique pas une œuvre arabe. Au fond est une croix à branches égales d'où partent les montants de quatre grandes et de quatre petites ogives en accolade qui couvrent tout l'intérieur.

Parmi les poteries qui ont passé jusqu'à présent pour hispano-arabes ou italiennes primitives, nous croyons pouvoir attribuer également aux fabriques byzantines signalées par Théophile la plupart de ces bassins concaves de terre vernissée ou émaillée, qui ont été placés, dès le onzième siècle et même antérieurement, comme motifs de décoration, dans la façade et sur les murs de certaines églises en Italie. Passeri, l'un des plus savants antiquaires du siècle dernier, a signalé comme étant du onzième siècle de grands bassins verts et jaunes fixés dans la façade de l'ancienne église de l'abbaye de Pomposa, qui est située non loin de la mer Adriatique. On avait enlevé de son temps ceux qui décoraient la façade du Dôme et celle de l'église San-Francesco de Pesaro, mais il en existait encore à San-Agostino, autre église de cette ville (5).

(1) *Diversarum artium Schedula*, édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.
(2) Manuscr. Biblioth. nationale, n° 2705 fr., ancien 8356, fol. 199 et 201.
(3) M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 258.
(4) N° 1 de la *Notice des faïences peintes et des terres cuites émaillées* de M. DARCEL. Paris, 1864.
(5) PASSERI, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro*. Pesaro, 1838, p. 29 et 30.

Du Sommerard a indiqué des bassins de cette sorte à Bologne, dans le portail de brique de l'ancienne église San-Francesco, et à Ancône, dans la façade romane de l'église Santa-Maria. A Tolentino, il a compté plus de cent de ces bassins, constituant une frise entière, sur les murs de brique de l'église gothique San-Francesco (1).

A Pavie, l'église San-Michele, l'un des plus anciens monuments de l'antiquité chrétienne et que l'on croit du septième siècle (2), San-Pietro in Ciel d'oro, San-Lanfranco et quelques autres églises du onzième ou du douzième siècle, ont reçu ce genre de décoration (3). Enfin, on voit encore de ces poteries à Pise, sur les anciennes églises Sant'Apollonia, San-Martino et San-Sisto. Cette dernière église est de l'école d'architecture fondée au onzième siècle par le constructeur du Dôme, le célèbre Buschetto, Grec de Dulichium (4), dont Cicognara, bien entendu, a fait un artiste italien. Elle possédait un grand nombre de bassins de terre incrustés dans ses murs, mais ils ont été enlevés pour la plupart et sont remplacés par des imitations en plâtre peint. Il reste cependant sur la façade ouest de l'édifice quatre de ces bassins, qui ont dû leur conservation à leur position inaccessible. M. Marryat en a donné le dessin dans la seconde édition de son *History of Pottery* (5). Nous en reproduisons un dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Quelques archéologues donnent aux bassins de poterie encastrés dans les murs des églises une tout autre provenance que celle que nous croyons devoir leur attribuer. Les Pisans, dit-on, résolurent, en 1113, de purger la mer des corsaires sarrasins établis dans les îles Baléares. Après quelques vicissitudes, ils s'emparèrent en 1114 d'Iviça, et en 1115 de Majorque, d'où ils rapportèrent à Pise un riche butin (6). De ce fait, on a conclu que les poteries incrustées dans les murs des églises à Pise et ailleurs avaient fait partie des trophées de la victoire. Cette soi-disant tradition n'est appuyée sur aucun document; elle est d'invention toute moderne, car Passeri († 1780) n'en parle pas, et il n'en avait certainement aucune connaissance. Nous croyons qu'elle est repoussée et par les textes et par l'examen des monuments.

Nous avons en effet recherché ce que pouvaient dire les vieilles annales de Pise de l'expédition des Pisans contre les corsaires sarrasins et de la prise de Majorque en 1115. Le plus ancien des historiens de Pise est Bernardo Marangone, l'un de ses premiers magistrats, qui écrivit les annales pisanes vers 1175, soixante ans après l'événement. Après avoir rendu compte de l'expédition et de la prise de Majorque, il termine en disant que les Pisans « rapportèrent de cette île une grande quantité d'or, d'argent et d'étoffes, et ramenèrent beaucoup de Sarrasins : *multitudinem auri et argenti et vestium inde adduxerunt, cum multis Saracenis* (7). » Du moment que Bernard Marangone juge à propos de spécifier la nature du butin et qu'il parle des étoffes, il n'aurait pas manqué de parler aussi des

(1) Du Sommerard, *les Arts au moyen âge*, t. III, p. 74.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. Ier, Archit., p. 39. — Rosmini, *Histoire de Milan*. — M. Valery, *Voyage en Italie*, t. Ier, p. 213.

(3) Vinc. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr*. Venezia, 1859, p. 42.

(4) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. Ier, Archit., p. 43.

(5) *Histoire des poteries, faïences et porcelaines, ouvrage traduit de l'anglais sur la deuxième édition, et accompagné de notes par* MM. d'Armaillé et Salvetat. Paris, 1866, t. Ier, p. 34.

(6) Sismondi, *Hist. des républ. italiennes*, t. I, p. 354.

(7) *Annales Pisani*, Ms. Bibl. de l'Arsenal, Hist., nº 80, publié par M. Pertz, *Monum. Germaniæ historica*, t. XIX, p. 240.

productions de la céramique, si les Pisans en avaient apporté de Majorque. L'importance qu'on avait attachée à ces productions, en les plaçant dans les murs des églises, n'aurait pu les lui laisser mettre en oubli, et son silence est une preuve suffisante contre l'opinion qui les fait venir des îles Baléares. Le poëme de Laurentius Vernensis sur l'expédition des Pisans (1) n'en dit pas plus que les Annales de Marangone.

Si l'on examine les monuments qui subsistent, on devra reconnaître qu'ils n'offrent aucun caractère de l'art arabe. Le bassin appartenant à San-Sisto de Pise, que nous reproduisons, est décoré de branches d'olivier qui ont le caractère antique. Des autres bassins publiés par M. Marryat, l'un a reçu pour décoration des parties de cercles, entre lesquelles sont repliées des tiges terminées par une petite feuille lancéolée, semblable à celles que l'on voit sur l'émail byzantin de saint Théodore de la planche CV de notre album; un autre, un quatrefeuille avec de petites croix, et le dernier, une ornementation régulière formée de rayons partant d'un médaillon central orné d'une sorte de croix. Tous ces ornements symétriques sont tout à fait en opposition avec le goût plein de fantaisie des Arabes. M. Robinson, qui a vu des fragments de ces poteries recueillis à Pise sur le monument et qui les a étudiés, les trouve identiques comme pâte et comme glaçure aux coupes qui ont été rapportées de Damas par M. le contre-amiral Despointes, et que conservent le Musée de Sèvres et le Louvre (n° 1 de la *Notice des faïences* de 1864). Or ces coupes sont unanimement reconnues pour venir de l'Orient.

Si l'on veut remarquer maintenant que l'église Saint-Michel de Pavie, où l'on voit de ces bassins, paraît avoir été bâtie antérieurement à la conquête de la Syrie par les Arabes, et dans tous les cas avant qu'ils se fussent adonnés à la culture des sciences et des arts; que les autres églises qui en possèdent remontent pour la plupart au onzième siècle, à une époque où les Grecs seuls, d'après Théophile, savaient enrichir les poteries de dessins vernissés ou émaillés; que ces églises appartiennent toutes à des villes situées sur la mer Adriatique, ou non loin de cette mer et à proximité des ports qui recevaient les produits de l'empire d'Orient (2), si recherchés en Italie; et enfin que Pise, qui seule des villes signalées est assise sur la côte occidentale de l'Italie, faisait un grand commerce avec Constantinople, on reconnaîtra que les probabilités qui s'élèvent en faveur de l'importation byzantine de ces bassins sont réellement très-grandes. Ce n'est pas à dire, cependant, qu'on ne doive rencontrer dans ces bassins que des œuvres byzantines; du moment que le goût de s'en servir pour en décorer les façades des églises a duré pendant plusieurs siècles, il est évident qu'on a dû y employer des poteries de diverses provenances.

Maintenant, lorsque nous voulons rechercher, parmi les monuments de l'art céramique attribués jusqu'à présent à l'industrie hispano-arabe ou à l'industrie italienne, ceux qui peuvent appartenir à l'art byzantin, nous sommes guidé par des signes qui ne laissent pas de doute dans notre esprit. Avant de les signaler, nous devons faire une remarque, c'est que la décoration des productions céramiques de l'empire d'Orient, dont les textes que nous avons cités ont constaté l'existence depuis le cinquième siècle jusqu'au milieu du quatorzième, a dû subir certaines influences. Ainsi le goût pour l'ornementation asiatique

(1) Ap. Muratori, *Rerum italic. scriptores.*, t. VI, p. 129.

(2) Pavie devait recevoir par la navigation du Pô les productions de l'Orient débarquées dans les ports sur l'Adriatique.

était déjà très-prononcé à Constantinople au dixième et au onzième siècle. L'illustration des manuscrits et la décoration des étoffes de ce temps, dont nous avons traité dans notre tome II, en apportent la preuve; et sans aller la chercher au loin, nous prions nos lecteurs de consulter nos planches, et ils reconnaîtront facilement que l'arcade figurée dans le manuscrit du dixième siècle de la Bibliothèque nationale, que reproduit notre planche XLVII, la vignette que nous avons donnée dans la planche LXXXVII de notre album et l'éléphant du cul-de-lampe de la page 442 de notre tome II, semblent plutôt appartenir à l'art persan ou arabe qu'à un art qui avait conservé les traditions de l'antiquité. Il ne faut pas oublier non plus que l'art byzantin dut subir plus tard une influence tout opposée à l'époque des croisades et de l'occupation de Constantinople par les Français et par les Vénitiens. Néanmoins, malgré ces influences contraires, les poteries byzantines nous semblent avoir conservé un caractère qui leur est propre.

Un certain nombre de ces poteries, en effet, justifient de leur origine par l'aigle byzantine dont elles sont décorées, ou par la croix à double traverse que l'on y voit. Citons d'abord les monuments, nous ferons suivre nos citations de quelques observations. Au Musée du Louvre, nous trouvons :

1° Un plat à rebord, de 45 centimètres de diamètre [(n° 4 du catalogue (1)], décoré, au centre, d'une aigle byzantine dans un écusson et de deux guirlandes concentriques formées d'un rameau bleu chargé de feuilles de lierre également espacées et alternativement bleues et jaune mordoré, avec des rosettes et des feuilles de fougère de cette couleur. Nous en donnons la reproduction dans la vignette qui ouvre ce chapitre. Une aigle byzantine occupe le revers.

2° Un vase cylindrique (n° 5 du catalogue), décoré sur la panse de trois guirlandes de feuilles semblables à celles du plat que nous venons de décrire, et disposées sur leurs rameaux de la même manière; au centre, un cœur surmonté de la croix à double traverse coupe la guirlande du milieu (2).

3° Un plat (n° 9 du catalogue), au centre duquel est un écu renfermant la croix à double traverse fichée sur un globe; le fond et les bords sont couverts de neuf zones concentriques décorées de deux rangs de très-petites feuilles cordiformes (de lierre?), de couleur jaune mordoré.

L'émail sur lequel sont établis les ornements dans ces trois pièces est d'un ton blanchâtre, légèrement rosé; les reflets métalliques sont peu éclatants. On ne trouve du reste dans l'ornementation absolument rien qui se rapproche du style arabe.

Au musée de Cluny, on trouve: 1° Un plat de 45 centimètres de diamètre (n° 2058 du catalogue de 1861), décoré à l'intérieur et sur les bords d'un semis de petites feuilles cordiformes, alternativement bleues et mordorées, et au revers de l'aigle byzantine.

2° Une aiguière qui paraît appartenir à ce plat (n° 2924 du catalogue), et qui est décorée de feuilles absolument semblables; au milieu de la panse, un écusson contient un buste de lion entre deux fleurs de lis (3).

(1) Les numéros que nous donnons sont ceux de l'excellente *Notice* rédigée par M. A. Darcel et publiée en 1864.

(2) Les couleurs des ornements de ce vase sont dans une gamme de tons un peu plus sombre que dans le plat précédent, par suite sans doute de l'effet du feu, et le reflet métallique est moins sensible probablement par la même raison; mais l'ornementation est semblable dans tous les deux.

(3) Le catalogue du musée de Cluny porte par erreur que ces armoiries sont celles de Florence. Le lion n'entre dans

3° Un grand plat (n° 2059 du catalogue) ayant au centre l'aigle byzantine entourée de rosaces bleues portées par des rameaux mordorés ; l'aigle byzantine, de grande dimension, occupe le revers.

4° Un grand plat (n° 2060 du catalogue) ayant, comme celui qui est précédemment décrit, à l'intérieur, l'aigle byzantine accompagnée de rinceaux mordorés portant des rosaces bleues, et au revers l'aigle de grande dimension.

5° Un grand plat (n° 2920 du catalogue) ayant au centre et au revers l'aigle byzantine et des ornements bleus dans le goût oriental.

6° Un plat du même style et appartenant à la même fabrication (n° 2919 du catalogue), qui porte au centre un écu avec une fleur de lis, et au revers l'aigle héraldique. Les couleurs, d'un léger reflet métallique, sont établies, comme dans les vases du Louvre, sur un émail blanchâtre. Les seules couleurs employées dans les ornements sont le bleu et le mordoré. On ne trouve d'ailleurs dans ces poteries, ni cyprès, ni enlacements filigraniques vermiculés, ni caractères arabes, ni ornements qui en dérivent ; rien, en un mot, de ce qui dénote les produits céramiques hispano-arabes.

L'aigle byzantine, que nous signalons sur ces poteries comme justifiant de leur origine grecque, a toujours la tête de profil et d'un aspect un peu sauvage, les ailes étendues, avec les plumes de la partie inférieure bien distinctes l'une de l'autre, et quelquefois même, séparées de manière à laisser voir du jour entre elles ; mais ce qui est surtout caractéristique, c'est que les plumes de la queue dépassent les serres et sont réunies de manière à servir de support à l'animal héraldique. Cette aigle existait sur les portes de bronze damasquinées d'argent de Saint-Paul hors des murs de Rome, qui avaient été exécutées à Constantinople (1). Ces portes ont péri, mais d'Agincourt en avait publié des gravures avant leur destruction. On y voyait deux fois l'aigle byzantine. On la retrouve encore, exécutée en émail cloisonné, sur l'épée, de travail byzantin, qui passe pour avoir appartenu à Charlemagne, et que conserve le Trésor impérial à Vienne (2), et sur un olifant d'ivoire du neuvième siècle appartenant au musée de Toulouse (3).

Dans son excellent écrit sur les faïences hispano-arabes, M. Davillier a dit que saint Jean était particulièrement vénéré à Valence, et qu'il avait vu figurer l'aigle, symbole du saint évangéliste, dans une procession qui parcourait les rues de la ville. De là on a conclu que les aigles qu'on voyait sur les faïences réputées hispano-arabes devaient indiquer la fabrique de Valence. Cette conséquence forcée est inadmissible. M. Davillier ajoute au surplus que l'aigle de saint Jean tient, à Valence, une banderole qui s'étend d'une aile à l'autre, et sur laquelle se lisent les premiers mots de l'Évangile du saint apôtre : *In principio erat Verbum.* Rien de semblable à remarquer dans les aigles que nous venons de signaler sur des poteries réputées hispano-arabes. Ce sont bien des aigles héraldiques, dont le caractère ne peut être méconnu. On peut voir un aigle non héraldique, et qui n'a rien de byzantin, sur un

aucune des armoiries qui se rattachent à Florence, comme celles de la ville, de la seigneurie, du peuple et de la célèbre communauté des marchands. On les voit toutes reproduites dans les *Appendices aux Évangiles* de M. Léon Curmer.

(1) Voyez-en la description tome I[er], page 52.

(2) Voyez tome I[er], page 366.

(3) Il a été exposé dans les galeries de l'*Histoire du travail*, à l'Exposition universelle de 1867, sous le n° 1657.

plat hispano-arabe du musée de Cluny (n° 2930 du catalogue). Celui-ci peut venir de Valence, si l'on veut.

Quant à la croix à double traverse, nous avons déjà établi qu'elle était essentiellement byzantine, et les exemples à l'appui de notre dissertation sur ce sujet n'ont pas manqué (1). L'écrivain Sarnelli dit qu'on n'a jamais vu un patriarche ou un primat latin tenant en main une croix à deux traverses, et qu'elle est à l'usage exclusif de l'Église grecque. Ce n'est qu'à une époque relativement très-récente qu'on a placé une croix à double branche au-dessus de l'écu armorié des archevêques, pour le distinguer de celui des évêques ; mais la croix dont les uns et les autres peuvent être précédés est pareille à la croix papale, avec une seule traverse (2). Ce n'est réellement qu'à la fin du seizième siècle que la croix à double traverse a paru en Occident, lorsque les ligueurs en firent un signe de ralliement. On l'appela alors croix de Lorraine, du nom des princes chefs de la Ligue. La croix à double traverse, peinte sur des poteries, nous semble donc indiquer, non moins que l'aigle, une origine orientale.

Il doit exister des faïences byzantines plus anciennes que celles que nous venons de signaler au Louvre et au musée de Cluny : celles-ci nous paraissent appartenir au dernier siècle de l'existence de l'empire grec ; elles sont probablement analogues à celles qui, au milieu du quatorzième siècle, étaient employées sur la table des empereurs Jean Paléologue et Cantacuzène. Il se pourrait qu'elles remontassent à cette époque. Il ne faut pas s'étonner d'y voir des armoiries italiennes ou même françaises. Les princes français et les Vénitiens ont occupé Constantinople jusqu'en 1261, et lorsque les Grecs de Nicée, aidés des Génois, rentrèrent en possession de la ville, ceux-ci s'installèrent dans le faubourg de Péra. Peu de temps après, les Vénitiens, réconciliés avec l'empereur grec, établirent de nouveau de grandes relations commerciales avec l'empire d'Orient et se chargèrent de pourvoir les nations occidentales des produits fort recherchés des fabriques grecques ou sarrasines. On comprend donc parfaitement que des seigneurs italiens aient pu commander aux fabriques de l'empire grec des faïences enrichies de leurs armes, à une époque où l'Italie n'en faisait pas encore.

M. Darcel, qui a fait une étude approfondie des productions de la céramique, sans avoir recherché, comme nous venons d'essayer de le faire, les produits de cette fabrication byzantine, dont il constate au surplus l'existence, n'a pu se décider à maintenir parmi les productions hispano-arabes certaines poteries qui jusqu'à présent avaient semblé leur appartenir ; et comme il reconnaît « qu'il n'y a aucune faïence de caractère » franchement italien qui porte une date certaine antérieure aux travaux de Luca della » Robbia », il s'est demandé si l'on ne devait pas les reconnaître comme des faïences italiennes primitives dont l'exécution pourrait remonter jusqu'au quatorzième siècle, et qui seraient antérieures aux travaux de ce grand artiste et à l'introduction en Italie des procédés hispano-arabes. Partant de là, il a classé dans cette catégorie un plat du musée de Rouen, où l'on voit un jeune homme et une jeune fille portant les costumes de la fin du XIVe siècle, et dans une frise, des chiens poursuivant des lièvres (3) ; un vase ovoïde

(1) Voyez tome Ier, p. 346, et pour les monuments, tome Ier, p. 318, 324, 329, 330, 331 et 345.

(2) M. l'abbé PASCAL, *la Liturgie catholique*. Montrouge, 1844, col. 455.

(3) Ce plat a été reproduit n° 9, dans le *Recueil des faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE. Paris, 1869.

à deux anses, appartenant au Musée Kensington, qui est décoré de deux lions affrontés et dont les couleurs sont identiques avec celles du plat du musée de Rouen, et le plat du musée de Cluny (n° 2058 du catalogue), que nous avons cité plus haut comme étant byzantin (1). M. Darcel aurait pu joindre à ces poteries un plat du musée de Sèvres, à glaçure légèrement stannifère. Neuf lions décorent le large bord du plat; au centre est une armoirie italienne, autour de laquelle on voit des chiens qui poursuivent des cerfs. Toute cette ornementation, qui d'ailleurs ne présente aucunement le caractère du style arabe, est tracée en bleu sans reflets métalliques (2). Ces lions affrontés, ces chiens courant après des cerfs, n'appartiennent pas exclusivement à l'art asiatique; on trouve souvent ce genre de représentation dans les productions des arts industriels de l'empire d'Orient. En traitant des étoffes byzantines, nous en avons cité où l'on voyait des lions affrontés ou adossés, et nous avons rencontré des sujets de chasse dans les miniatures des manuscrits byzantins. A partir du dixième siècle, les peintres grecs se laissèrent aller à la fantaisie de leur imagination, et ils ne manquèrent pas, pour ajouter à la richesse de l'ornementation, de faire des emprunts à l'art asiatique. Nous citerons seulement un manuscrit du dixième siècle, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris, dont nous avons fourni une description à laquelle nous prions le lecteur de se reporter (3). On voit notamment, dans l'une des vignettes, un léopard dressé à la chasse, lancé par un homme sur des cerfs qui fuient. Au surplus, l'exécution des faïences émaillées ci-dessus signalées, qu'on voudrait attribuer à une fabrication italienne du quatorzième siècle, offre le témoignage d'un art beaucoup plus avancé que dans les poteries italiennes à couverte plombière du quinzième siècle, et nous croyons pouvoir démontrer plus loin (§ II) que Luca della Robbia a été le premier à faire usage en Italie des procédés de l'émaillure des terres cuites. Du moment donc que ces faïences ne peuvent être regardées comme hispano-arabes et qu'elles paraissent antérieures au quinzième siècle, ne doit-on pas les regarder comme appartenant à ces fabriques byzantines qui, au milieu du quatorzième siècle, fournissaient de poteries la table des empereurs.

Prenant comme point de comparaison les faïences du Louvre et du musée de Cluny, que nous regardons comme provenant des fabriques de l'empire grec, nous classerons dans la même catégorie plusieurs pièces du musée de Cluny décorées de la même façon et présentant un émail et des procédés de fabrication analogues. Tels sont :

1° Deux vases cylindriques (n°s 2925 et 2926 du catalogue) à reflets métalliques, décorés de petites feuilles alternativement bleues et mordorées, en tout semblables à celles qui couvrent le grand plat (n° 2058 du catalogue) qui porte au revers une grande aigle byzantine.

2° Un grand vase de forme orientale, nouvellement entré dans ce musée et non encore catalogué; il est décoré de petites feuilles semblables, alternativement bleues et mordorées; au centre, est un écu de forme italienne, coupé d'or et d'azur, au lion coupé de l'un en l'autre (4).

3° Un grand plat à reflets métalliques (n° 2061 du catalogue), appartenant à la même

(1) *Notice des faïences peintes... du Musée du Louvre*, p. 18 et 47.

(2) Ce plat est reproduit dans la traduction de MM. d'Armaillé et Salvetat de l'*Histoire des faïences, poteries et porcelaines* de M. Marryat, tome Ier, p. 65.

(3) Ms. grec, n° 64. Voyez tome II, page 178.

(4) Ce vase est reproduit n° 5, dans le *Recueil des faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange. Paris, 1869

fabrication et ayant la même ornementation que le plat (n° 2060) qui porte au centre une aigle byzantine.

Nous terminerons cette dissertation en rappelant un fait que nous a fait connaître M. Davillier (1) : c'est que les faïences réputées hispano-arabes existent en très-grande quantité dans l'île de Chypre. Il explique ce fait curieux par la possession que les Vénitiens eurent de cette île de 1489 à 1570, ce qui, dit-il, la rendait plus accessible aux commerçants espagnols. L'île de Chypre est située à l'extrémité de la Méditerranée, en vue des côtes de la Phénicie et de l'Asie Mineure. Elle appartint à l'empire grec jusqu'en 806, qu'elle fut ravagée par le calife Haroun-al-Raschid. Richard Cœur-de-Lion s'en empara en 1191 et la donna à Gui de Lusignan, seigneur français, qui y fonda le royaume de Chypre ; ses descendants en restèrent possesseurs jusqu'en 1489, que Catterina Cornaro la vendit aux Vénitiens. N'est-il pas beaucoup plus probable que les poteries réputées hispano-arabes qu'on trouve encore aujourd'hui en Chypre sont provenues des fabriques de l'Asie Mineure ou de celles de Constantinople, qui n'est pas éloignée, que de l'Espagne, qui est située à une grande distance? N'est-il pas possible encore que l'île de Chypre ait possédé, comme beaucoup d'autres provinces de l'empire grec, des fabriques de poteries d'où proviendraient celles qu'on y trouve aujourd'hui ?

(1) M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 27.





CHAPITRE II

TERRES CUITES ET POTERIES VERNISSÉES ET ÉMAILLÉES DES FABRIQUES D'ESPAGNE ET D'ITALIE.

§ I

FAÏENCES HISPANO-ARABES.

I

Nature de ces faïences.

Les poteries hispano-arabes ont été méconnues pendant bien longtemps et confondues avec les majolica italiennes à reflets métalliques ; mais depuis que l'archéologie a étendu ses études à tous les monuments de la vie privée, on a restitué aux fabriques hispano-arabes les produits très-curieux qui leur appartiennent. Feu Riocreux, le savant conservateur du musée céramique de Sèvres, est le premier qui les ait signalés et remis en lumière.

Depuis quelques années, on a cru devoir changer le nom d'hispano-arabe en celui d'hispano-moresque ; nous croyons qu'on a eu tort : nous nous expliquerons plus loin sur ce sujet.

Les poteries hispano-arabes sont couvertes d'un émail blanc, rosé ou jaunâtre, enrichi de dessins et d'ornements soit bleus, soit d'un jaune variant du jaune d'or pâle au rouge auréo-cuivreux ; elles offrent un lustre à reflets métalliques qui les caractérise. Les dessins consistent ordinairement, dans les pièces anciennes, en cyprès, en imbrications, en filigranes vermiculés, et en ornements contournés qui paraissent dérivés des caractères arabes ; on y voit quelquefois, mais assez rarement, des animaux. Dans les spécimens plus récents, l'influence chrétienne se fait sentir, et l'on y trouve des inscriptions latines et des armoiries espagnoles. Les pièces dont le décor auréo-cuivreux est d'un rouge très-prononcé et qui

offrent des oiseaux et des animaux au milieu de branchages enroulés, passent pour les plus modernes de ces poteries, par la raison que des spécimens de ce genre accusent évidemment le dix-septième siècle, et qu'on en fabrique encore aujourd'hui de cette sorte dans le royaume de Valence (1).

La composition du lustre métallique qui rend ces poteries si curieuses n'est pas encore parfaitement connue. M. Davillier, qui a fait des essais pour la retrouver, a pensé qu'on devait la couche colorante à une pellicule inappréciable de silicate de protoxyde de cuivre. M. Lauren y avait, dès 1831, constaté l'absence de l'or et la présence du cuivre. De nouveaux travaux paraissent avoir établi qu'outre le cuivre, on avait dû y employer l'argent, lorsqu'on avait voulu diminuer l'intensité de la couleur et lui donner un ton plus clair et plus doux. C'est par le mélange des deux métaux qu'on arrivait probablement aux reflets chatoyants et nacrés qu'on admire dans ces poteries; mais l'action du feu et une certaine adresse de manipulation entraient pour beaucoup dans la réussite des pièces.

II

Historique de la faïence hispano-arabe.

Nous nous sommes déjà prononcé sur l'origine qu'on doit attribuer, suivant nous, aux poteries arabes. En conquérant la Syrie, au septième siècle, les Sarrasins y trouvèrent des fabriques de poteries qui jouissaient d'une grande réputation depuis le cinquième. Que les potiers syriens, sujets de l'empire grec, aient continué leur fabrication sous la domination musulmane, ou que des ouvriers d'origine arabe se soient faits potiers lorsque, cent années après la conquête, les Sarrasins s'adonnèrent aux sciences et aux arts, on ne trouve toujours, dans les deux hypothèses, que la continuation des procédés céramiques appartenant aux Syriens, procédés qui ont pu recevoir avec le temps des modifications, mais dont le point de départ paraît incontestable. Quant aux Arabes, qui envahirent l'Espagne en 711, ils agissaient sous l'impulsion du calife de Damas, et lorsque l'unité du califat eut été rompue (756) et que les Ommiades eurent succédé aux Abassides dans la souveraineté de la péninsule Ibérique, ce fut encore en Asie que les califes d'Espagne allèrent puiser les éléments des lettres, des sciences et des arts. Abderrahman III (912 † 961), dont le règne d'un demi-siècle fut l'époque la plus brillante de la domination des Arabes en Espagne, y avait introduit les sciences et les arts de l'école de Bagdad (2). C'est donc aux fabriques de l'empire arabe d'Asie que ce savant prince aura emprunté les procédés de la céramique artistique, s'il s'est occupé de cet art, comme on peut le supposer, puisque la mosquée de Cordoue, bâtie par un de ses aïeux et embellie par lui, renferme des carreaux de faïence émaillée. Il y a donc lieu de maintenir aux poteries dont nous nous occupons le nom d'hispano-arabes, qui leur a été donné il y a plus de vingt-cinq ans par Riocreux. En supposant même que cette poterie n'ait été introduite en Espagne qu'à l'époque de la domination des Mores, il faudrait encore lui laisser la même dénomination ; car les Almohades, qui envahirent

(1) M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 44.

(2) M. Sédillot, *Histoire des Arabes*, p. 252.

l'Espagne au douzième siècle et se substituèrent aux Arabes, avaient eu pour chef un Arabe, Muhammad-ben-Abdallah, qui avait puisé à Bagdad la grande instruction qu'il possédait (1).

Quelle que soit l'époque de la fabrication en Espagne de la poterie émaillée, le plus ancien document qui en fasse mention ne remonte pas au delà du milieu du quatorzième siècle. On le trouve dans la relation donnée, vers 1350, par Ibn-Bathoutah, More de Tanger, des voyages qu'il avait exécutés en Orient et en Espagne. « On fabrique à Malaga, dit-il, » une belle poterie ou porcelaine dorée, que l'on exporte dans les contrées les plus éloi- » gnées (2). » Ibn-Bathoutah parle assez longuement de Grenade, sans y indiquer aucune fabrique de poterie ; on a donc pensé que Malaga avait dû être le centre de la fabrication des faïences dans le royaume de Grenade (3), et l'on a pu avec raison attribuer aux fabriques de cette ville, déjà anciennes en 1350 puisqu'elles possédaient alors un grand débit d'exportation, les carreaux de revêtement du palais de l'Alhambra, qui fut édifié à la fin du treizième siècle par Mohammed Alhamar († 1273) ou par son fils Mohammed II († 1302). L'un de ces carreaux existe au musée céramique de Sèvres ; la glaçure en a été examinée dans le laboratoire de cet établissement, et a dénoté la présence du plomb et de l'étain (4). M. Davillier a également attribué à la fabrique de Malaga les célèbres vases trouvés dans l'Alhambra, dont un seul subsiste aujourd'hui, relégué au milieu de chapiteaux brisés et de fragments de marbre. M. Davillier, qui a fait faire une photographie de ce beau vase, trouve que son galbe, simple et élégant, n'a jamais été reproduit fidèlement. Ce vase a 1 mètre 36 centimètres de hauteur et 2 mètres 25 centimètres de circonférence. Le fond d'émail jaunâtre est enrichi d'entrelacs délicats et de capricieuses arabesques, au milieu desquels courent des caractères arabes, qui forment eux-mêmes des ornements d'une grande élégance ; deux grandes antilopes occupent le milieu du vase, au-dessus d'une large inscription qui en fait le tour. Toute cette ornementation est rendue en émail bleu à reflets d'or un peu pâles (5). La fabrication de ce beau vase peut être contemporaine de la construction du palais ; elle ne saurait être postérieure à 1492, date de la prise de Grenade par les Espagnols.

Après la fabrique de Malaga, il faut citer celle de Majorque, qui est signalée dans un traité sur le commerce et la navigation écrit en 1442 par Giovanni di Bernardi da Uzzano, citoyen de Pise. Cet auteur parle des différents objets qui se fabriquaient dans les îles Majorque et Minorque, et fait notamment mention de la faïence, qui avait alors, dit-il, un grand débit en Italie (6). Le centre de la fabrication dans l'île Majorque paraît avoir été la petite ville d'Ynca, située dans l'intérieur de l'île. Un plat conservé au musée de Cluny (n° 2050 du catalogue de 1861) porterait à l'ombilic les armes de cette ville (7).

(1) M. Sédillot, *Histoire des Arabes*, p. 289.
(2) *Voyages d'Ibn-Bathoutah*, traduction de M. Defrémery. Paris, 1858.
(3) M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 13.
(4) Brongniart, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 98.
(5) M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 13. Ce vase a été figuré par Alex. de Laborde dans son *Voyage en Espagne*, t. II, pl. LXV et LXVI, p. 25; et dans l'ouvrage de Murphy, *the Arabian Antiquities of Spain*. London, 1816.
(6) Citation de M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 26.
(7) *Ibid.*, p. 28.

Les recherches que M. Davillier a faites dans les auteurs espagnols lui ont appris que le royaume de Valence renfermait un grand nombre de villes et de villages dans lesquels on fabriquait des poteries renommées. Au treizième siècle, Jayme I[er] d'Aragon octroyait une charte aux potiers sarrasins de la ville de Xativa, au terme de laquelle, en payant un impôt, ils pouvaient exercer librement leur industrie. Marineo Siculo, qui écrivait en 1517, dit que les faïences de Valence sont les plus estimées de toutes celles qui se fabriquent en Espagne. Barreyros vante la faïence de Barcelone. Beuter, dans sa Chronique générale d'Espagne, imprimée en 1530, mentionne les localités du royaume de Valence où l'on trouve de la terre propre à la fabrication des poteries. Martin de Vicyana, dans sa Chronique de Valence de 1564, Escolano et Diago, dans leurs Histoires du royaume de Valence, qui sont des premières années du dix-septième siècle, citent également les villes, bourgs et villages où l'on fabriquait des vases de différentes sortes et des carreaux de revêtement en faïence. Biar, Trayguera, Alaquaz, Carcre, Paterna, et surtout Manisès, étaient les plus en réputation. Escolano prétend que de son temps (1610), en échange des faïences que l'Italie envoyait de Pise en Espagne, on lui expédiait des vaisseaux chargés de celles de Manisès; et Diago, que le Pape, les cardinaux et les princes romains faisaient des commandes à cette fabrique (1). Ces faïences du dix-septième siècle sont celles à décor auréo-cuivreux, d'un rouge très-prononcé, qui reproduisent des oiseaux au milieu de branchages enroulés sans symétrie.

La fabrication des poteries était restée principalement dans la main des Mores; l'ordonnance de Philippe III, qui ordonna leur expulsion, amena la ruine de cette industrie. Il paraît qu'à partir de cette époque les fabriques espagnoles employèrent exclusivement les reflets de cuivre rouge très-prononcés.

III

Classification des faïences hispano-arabes.

Il y a vingt-cinq ans, peu de temps après que Riocreux eut signalé les poteries hispano-arabes, nous avions essayé d'en faire une classification (2). Cette classification a été attaquée comme peu exacte, et nous avions eu tort, en effet, de regarder comme les plus anciens, à cause de leur imperfection, ces spécimens à reflets de cuivre rouge, qui sont, à ce qu'il paraît, les plus récents, et dont l'imperfection est le résultat de la décadence, et non d'un premier essai. Depuis, on a tenté d'autres classifications, qui n'ont pas résisté davantage à un examen attentif. Nous dirons avec M. Darcel qu'il n'est pas possible de classer par fabriques les faïences hispano-arabes; tout ce qu'on peut essayer, c'est de leur assigner approximativement une époque de fabrication. Il nous semble qu'on peut regarder comme les

(1) Salva, *Colleccion de documentos ineditos*; — Marineo Siculo, *De as cosas memorables de Espana*, 1539; — Barreyros, *Chorographia de alguns lugares*, 1546; — Ant. Beuter, *Chronique générale d'Espagne*, 1530; — Martin de Vicyana, *Cronica de Valencia*, 1564; — Escolano, *Hist. de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, 1610; — Diago, *Anales del reyno de Valencia*, 1613: citations de M. Davillier, *Hist. des faïences hisp.-mor.*, p. 31 et suiv.

(2) *Descript. des objets d'art de la collection Debruge*, Introduction. Paris, 1847, p 285.



plus anciennes celles où le style arabe est exclusif ou dominant, et où le décor renferme des cyprès et des caractères arabes, ou des ornements qui en sont dérivés. Plusieurs de ces spécimens peuvent remonter au temps où le royaume de Grenade était encore dans la main des Mores. M. Davillier n'hésite pas à attribuer à cette époque trois grands bassins creux du musée de Cluny (nos 1152, 2048, et 2584 du catalogue de 1861), auxquels il trouve une grande analogie avec le vase de l'Alhambra, et deux grands vases du même musée (n° 2049), qui offrent un décor du même style et des caractères arabes. On peut certainement faire remonter à la même époque un grand plat appartenant au Musée du Louvre (n° 2 du catalogue de M. Darcel de 1864), au centre duquel est un cyprès d'un beau bleu, et le plat décoré d'un griffon que reproduit notre planche LXVII.

On pourrait regarder comme d'une époque un peu moins ancienne les vases où le décor dénote évidemment une main arabe, mais où on lit des inscriptions latines ou espagnoles, souvent altérées par l'ignorance de l'ouvrier. A cette catégorie se rattacherait un pot à bec, d'une forme tout à fait archaïque, appartenant au Louvre (n° 8 du catalogue), sur le bord duquel on lit une inscription formée du mot UBAS pour UVAS (raisins) (1), plusieurs fois répété ; les lettres sont disposées de droite à gauche, comme cela se pratique dans l'écriture arabe. On peut également citer en ce genre un plat appartenant au Musée Britannique, au milieu duquel est une antilope peinte en bleu, et sur le rebord, l'inscription : SANTA CATALINA GUARDA NOS (2).

Les armoiries qui se voient souvent sur les poteries hispano-arabes peuvent encore servir à fixer l'époque de leur exécution.

Il existe au musée céramique de Sèvres deux plats armoriés qui sont fort intéressants. L'un porte un écu parti d'Aragon, flanqué à dextre de Castille, à sénestre de Léon, parti de Navarre-Évreux. Ce sont les armoiries de Blanche de Navarre, fille de Charles III, roi de Navarre, auquel elle succéda en 1425. Le parti droit de l'écu contient les armes de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, auquel cette princesse avait été mariée en 1419 (3); le parti gauche, ses armes personnelles (4). Elle mourut en 1441. Ce plat a donc une date à peu près certaine, puisqu'il a dû être fabriqué pour Blanche de Navarre postérieurement à son mariage avec Jean d'Aragon, c'est-à-dire de 1419 à 1441. L'autre plat possédé par le musée de Sèvres est d'une fabrication plus soignée ; le fond est rempli par un écu, parti de Castille et Léon, parti d'Aragon-Sicile, qui est celui de Ferdinand et Isabelle. Ce plat doit donc avoir été fabriqué durant le temps de leur union, c'est-à-dire de 1469 à 1504.

La belle collection céramique du roi de Prusse, conservée à la Kunstkammer, possède un plat décoré uniquement des armoiries d'Aragon-Sicile. Il est donc probablement postérieur

(1) Les Espagnols se servent indifféremment du B au lieu du V, et du V au lieu du B, devant les voyelles. Le rédacteur du catalogue du Musée du Louvre a lu EUBAH et non UVAS, et en a fait le mot VERBUM, mot qui fait partie de la première phrase de l'Évangile de saint Jean, et dont on aurait fait un nom pour l'aigle, son symbole. Il en tire la conséquence que ce vase est de la fabrique de Valence, qui a saint Jean pour patron. Nous ne pensons pas que cette lecture, non plus que les conséquences un peu forcées qu'on veut en tirer, puisse être admise.

(2) Ce plat est reproduit dans la traduction déjà citée de l'*Histoire des poteries* de M. MARRYAT, p. 12.

(3) Le Père ANSELME, *Histoire généalogique et chronologique de la maison de France.*

(4) L'écu d'Évreux est semé de France au bâton componé d'argent. Dans le plat de Sèvres, le peintre a omis le bâton componé sur le semé de France. Mais les armoiries de Navarre, soutenues de l'écu de France ancien, jointes à l'écu de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, ne peuvent appartenir qu'à la princesse Blanche, reine de Navarre.

à 1409, époque de la réunion définitive de la Sicile au royaume d'Aragon, et pourrait bien être antérieur à la réunion de ce royaume à la Castille par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle.

IV

Plats à godrons, supposés hispano-arabes

On a rangé jusqu'à présent parmi les faïences hispano-arabes des plats à ombilics saillants d'où rayonnent parfois des godrons courbes ; fort souvent les bords sont également enrichis de godrons. Le décor est toujours exécuté en jaune métallique à reflets tirant sur le rouge; il est composé de rosettes, alternant avec une fleur d'œillet, ou plutôt de chardon sur tige. Ce qu'il y a surtout de remarquable dans ces plats, c'est qu'ils sont absolument semblables, pour la forme, aux plateaux du seizième siècle de cuivre émaillé, que l'on croit avoir été exécutés à Venise, sans que rien ait pu l'établir (1). Cette ressemblance les a fait attribuer à l'Italie par quelques archéologues. M. Darcel y verrait plutôt des productions de la renaissance qui s'est produite en Espagne au seizième siècle, sous l'influence des artistes italiens (2). Il est certain que ces poteries à godrons paraissent se rattacher, par la nature de l'émail et la couleur du décor, aux faïences hispano-arabes du quinzième siècle.

V

Poteries siculo-arabes.

On a rapporté depuis quelques années de la Sicile des poteries qu'on a voulu rattacher aux faïences hispano-arabes, mais qu'il est impossible de confondre avec elles. Deux vases de cette provenance, de 30 centimètres de hauteur, sont conservés dans le musée céramique de Sèvres. Ils ont été rapportés de Calata girone. « La pâte de cette poterie, dit M. Salvetat, » très-siliceuse, est dure, presque cuite en grès, assez fine ; la glaçure est un vernis épais, » très-dur, rappelant les vernis alcalins à base de soude. Les dessins qui sont placés sous » ce vernis sont obtenus par un trait noirâtre probablement dérivé du fer chromé natif, » rechampis en bleu noir dérivé du cobalt impur. Cette poterie est tressaillie comme la » poterie chinoise et présente une certaine analogie avec les grès de ce pays recouverts » d'une glaçure feldspathique (3). » La forme des vases est élégante et rappelle les formes chinoises ; des caractères arabes décorent le bas de la panse. L'absence de toute espèce de document sur l'existence en Sicile de fabriques de produits céramiques, jointe à la rareté des spécimens de cette sorte dans cette contrée, et une certaine analogie entre ces poteries et les coupes trouvées à Damas par M. le contre-amiral Despointes, qui sont conservées au musée de Sèvres et au Louvre (n° 1 de la *Notice* de M. Darcel), peuvent faire supposer que

(1) Voyez plus haut, p. 230.
(2) *Notice des faïences du Musée du Louvre*, p. 46.
(3) MM. d'Armaillé et Salvetat, traduction de l'*Hist. des poteries..* de M. Marryat, t. I, p. 28

les vases rapportés de Calata girone appartiennent à quelque fabrique des provinces asiatiques de l'empire arabe.

Il faut donc encore, comme on le voit, faire de nombreuses recherches avant de pouvoir tracer d'une manière certaine l'histoire de la faïence hispano-arabe ; mais on peut constater tout au moins, avec le plat aux armoiries de Blanche de Navarre, le degré de perfection auquel était arrivée cette faïence dans le premier quart du quinzième siècle : ce qui donne la preuve que la fabrication doit en remonter à une époque beaucoup plus ancienne, antérieure bien certainement à l'emploi fait par Luca della Robbia de l'émail stannifère pour colorer ses reliefs de terre.

§ II

TERRES CUITES ÉMAILLÉES DE LUCA DELLA ROBBIA ET DE SES CONTINUATEURS.

Vasari avait fixé la date de la naissance de Luca della Robbia à l'année 1388, mais des documents authentiques ont établi qu'il était né en 1399 ou 1400. Dans la déclaration que Simone, son père, fit de ses biens aux officiers du fisc en 1427, il annonça que Luca était âgé de vingt-sept ans, et Luca lui-même, dans une déclaration semblable, datée de 1457, se dit âgé de cinquante-huit ans (1). Vasari tombe dans une autre erreur en le faisant l'élève du célèbre orfévre Leonardo. Il est fort possible que Luca, comme la plupart des plus fameux artistes de son temps, ait débuté par travailler chez un orfévre, mais ce n'a pu être dans l'atelier de Leonardo, qui était au plus haut degré de sa réputation en 1371 (2), et qui dès lors devait avoir quitté la vie lorsque Luca, plus de quarante ans après, étant encore enfant, put commencer à étudier l'orfévrerie. Vasari a commis une troisième erreur en donnant pour frères à Luca Ottaviano et Agostino, auxquels il aurait fait quitter la sculpture pour l'aider dans ses travaux de terre cuite émaillée. Ces deux artistes ne sont nommés dans aucune des déclarations faites par Simone aux gens du fisc, et il est établi aujourd'hui, par des documents authentiques, que les seuls enfants de celui-ci furent Marco, Giovanni, et notre Luca, qui seul des trois fut sculpteur (3).

Si Luca a fait ses débuts dans la boutique d'un orfévre, bientôt sans doute son génie s'y trouva trop à l'étroit ; il abandonna l'orfévrerie pour s'adonner à la sculpture, art dans lequel il obtint de grands succès. Nous ne suivrons pas Luca dans sa carrière de sculpteur ; il nous suffira de signaler les bas-reliefs qui sont placés sur le campanile de Santa-Maria del Fiore, cathédrale de Florence, les portes de bronze de la sacristie de cette église, et les six bas-reliefs de musiciens et de chanteurs qui sont conservés aujourd'hui dans la galerie de Florence, pour en conclure qu'il était un sculpteur du premier mérite, au milieu des grands artistes de l'époque. Mais Luca était impatient d'arriver à la fortune. Envisageant

(1) Dott. Giov. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 182.

(2) Voyez tome II, page 72.

(3) Dott. Gaetano et Carlo Milanesi, *Comment. alla vita di Luca della Robbia*, dans l'édition Lemonnier. Florence, 1848, t. III, p. 76. On trouve dans cet excellent commentaire le tableau généalogique de la famille della Robbia et un catalogue des œuvres qui existent en Toscane de Luca, de ses successeurs et de ses imitateurs.

le peu de profit que ses travaux lui procuraient, en comparaison du temps qu'il y employait et des fatigues dont il était accablé, il s'appliqua à trouver une occupation plus lucrative. Il pensa que, la terre se travaillant beaucoup plus facilement que le marbre et le bronze, il suffisait de trouver un moyen capable de conserver longtemps les ouvrages de terre pour en obtenir un débit considérable. Après de nombreux essais, il parvint à donner à ses sculptures en terre l'éclat et la dureté du marbre, en les glaçant d'un émail blanc, opaque, très-dur et sans gerçures (1). Luca trouva-t-il, par suite de ses recherches, le moyen de faire l'émail blanc stannifère dont il revêtit ses travaux de plastique, ou bien avait-il eu connaissance des procédés déjà mis depuis longtemps en usage dans l'empire d'Orient, et chez les Arabes? Vasari n'hésite pas à se prononcer en faveur de la première hypothèse : « Après » avoir fait beaucoup d'expériences, écrit-il, Luca trouva le moyen de revêtir les ouvrages » de terre d'une couverte vitrifiable composée d'étain, d'oxyde de plomb, d'antimoine et » d'autres matières minérales mélangées et fondues dans un four disposé pour cela, cou- » verte qui remplissait son but et donnait aux ouvrages de terre une durée pour ainsi dire » éternelle. »

Dans de savants écrits publiés il y a quelques années sur l'art céramique, deux archéologues ont prétendu que Luca n'était pas l'inventeur de l'émail stannifère ; que l'émail blanc était déjà connu avant lui en Italie, et que de son temps un autre artiste avait produit des reliefs de terre revêtus d'émail stannifère. Cette opinion n'est appuyée sur aucun document, sur aucune pièce de terre émaillée ayant une date certaine.

Les archives de l'Italie ont été compulsées avec le plus grand soin, il y a plus de deux cents ans, par le sénateur Carlo Strozzi (2), et depuis que les études archéologiques ont repris une grande faveur, le dépouillement des archives italiennes a recommencé avec plus d'ardeur que jamais, surtout en ce qui concerne les arts. M. Rumorh (3), le docteur Gaye (4), M. Gaetano Milanesi (5), et un auteur anonyme (6) n'ont dû rien laisser d'intéressant de côté, et cependant, parmi les nombreux documents publiés par ces investigateurs, il n'en est aucun qui ait contredit ou infirmé le dire de Vasari.

Les Italiens qui ont écrit spécialement sur l'art céramique, soit au dix-huitième siècle, soit de nos jours, et qui ont fait aussi des recherches dans les archives des villes où l'art céramique a été en honneur, ont tous confirmé le récit de Vasari, et regardent Luca della Robbia comme ayant découvert l'émail stannifère dont il s'est servi, et comme ayant été seul en possession, durant sa vie, des procédés de la composition de cet émail (7).

(1) L'émail blanc opaque est essentiellement composé d'oxyde d'étain, d'oxyde de plomb, de sable quartzeux, de sel marin et de soude. (BRONGNIART, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 25.)

(2) Voyez, au sujet des documents rassemblés par Carlo Strozzi, notre tome II, page 68.

(3) *Italiænische Forschungen*. Berlin, 1826-31.

(4) *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1839-40.

(5) *Documenti dell'arte Senese*. Siena, 1854-56. Les documents que publie l'auteur ne sont pas seulement relatifs à Sienne, ils intéressent beaucoup d'autres villes d'Italie.

(6) *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*. Bologna, 1840-45.

(7) PASSERI, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*. Pesaro, 1838, p. 32, 44 et 54. L'ouvrage de Passeri a été imprimé pour la première fois en 1758. — LUIGI FRATI, *Di un insigne raccolta di maioliche dipinte delle fabriche di Pesaro e della provincia Metaurense*. Bologna, 1844, p. 5. — GIUSEPPE RAFFAELLI, *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel Durante*. Fermo, 1846, p. 4. — VICENZO LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della*

Néanmoins, dans leur commentaire sur la vie de Luca della Robbia par Vasari, MM. Milanesi et Pini, en s'appuyant sur un document de 1469 découvert par le docteur Gaye (1), ont attribué un bas-relief de terre cuite émaillée au sculpteur Agostino, fils d'Antonio di Duccio, que Vasari croyait à tort frère de Luca (2). C'était une erreur de leur part; et en effet le document dit bien qu'Agostino a fait un bas-relief de terre cuite, mais non de terre cuite émaillée : *« la Resurrezione di Christo intagliata di terra cotta »*, le mot *smaltata* ; ni même le mot *invetriata* (3) n'existent dans le texte.

Un curieux écrit publié par Mariotti (4) va nous dire ce qu'était réellement ce bas-relief d'Agostino. Il s'agissait de la construction et de la décoration d'une chapelle dédiée à saint Laurent dans l'église Saint-Dominique de Pérouse. Un marché est passé à cet effet avec Agostino le 9 janvier 1459. D'après les termes du contrat, qui est signé de sa main, la chapelle devait être élevée en pierres, avec des figures et des ornements en terre cuite, *di terra cotta ;* l'artiste s'obligeait ensuite à donner à sa terre l'aspect du marbre en la couvrant de blanc de céruse à l'huile, *« e poi la debbe mettere tutta da biacca a olio, che sia bianca simile al marmo »*. On voit par là qu'Agostino ne connaissait pas les procédés de l'émaillure des terres cuites, dont il se serait certainement servi s'il l'avait pu, et qu'il était plutôt un contrefacteur qu'un imitateur de Luca della Robbia.

C'est sans doute l'erreur involontaire des savants commentateurs de Vasari au sujet des bas-reliefs d'Agostino dans l'église Saint-Dominique qui a entraîné des archéologues à dire que du temps de Luca della Robbia, l'émail blanc était appliqué sur des reliefs de terre par d'autres que par lui et qu'il n'en était pas l'inventeur.

Pour donner plus de valeur à Agostino comme sculpteur en terre cuite émaillée, on a avancé qu'il aurait orné de sculptures de ce genre la façade de l'église San-Bernardino de Pérouse. Mais c'est encore là une erreur. Les statues et les bas-reliefs sculptés par Agostino pour cette façade, vantée par Vasari, sont de marbre de Carrare (5).

Il faut donc renoncer à regarder Agostino comme un rival de Luca della Robbia, et l'on doit reconnaître que ce grand artiste a été le premier à faire usage en Italie des procédés de l'émaillure des reliefs de terre cuite, et que ces procédés ne sont pas sortis de son atelier pendant sa vie, ou tout au moins avant 1471, époque à laquelle il paraît avoir abandonné le travail. La manière dont Agostino traitait les ouvrages de terre pour leur donner l'aspect du marbre en est une preuve.

L'application d'une glaçure d'émail inaltérable aux injures de l'air, sur des sculptures en terre qui pouvaient se modeler en peu de temps et sans frais, apporta un grand secours aux besoins de l'architecture. Les bas-reliefs de terre émaillée de Luca furent recherchés pour l'embellissement de tous les édifices et surtout des églises.

raccolta Correr. Venezia, 1859, p. 43. — GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie storiche ed artistiche della maiolica e della porcellana nei secoli XV e XVI*. Modena, 1871, p. 19.

(1) *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 196.

(2) VASARI, édit. Lemonnier, t. III, p. 68.

(3) Vasari se sert des mots impropres de *coperta d'invetriato* en parlant de l'émail de Luca.

(4) *Lettere Perugine*. Perugia, 1788, p. 98.

(5) « Perugini... Bernardino eressero, con grossa spesa... un honorato tempio, la cui faciata fecero adornare con » belle istorie di basso e di tutto relievo da marmo di Carrara, lavorati da Agostino... questa opera fu compiuta l'anno » 1461. » (CES. CRISPOLTI, *Perugia Augusta descritta*. Perugia, 1648.)

Dès que Luca eut réussi à émailler des reliefs de terre, les administrateurs de l'œuvre de Santa Maria del Fiore le chargèrent de faire un grand bas-relief de forme ogivale, représentant la Résurrection du Christ, pour décorer l'arc surmontant la belle porte de bronze de la sacristie, qui est au côté nord de l'église. Les figures et les accessoires de cette grande composition sont émaillés de blanc, le fond seul est coloré en bleu. On ne connaît pas la date de l'exécution de ce bas-relief, qui ne peut être le début de l'artiste en ce genre de travail, car c'est un chef-d'œuvre de sculpture et d'émaillure ; mais elle est antérieure à 1438, car on possède les archives de l'église depuis cette époque, et la dépense de ce bas-relief ne se trouve pas portée dans les comptes.

En 1446, les administrateurs de l'œuvre commandèrent à Luca un second bas-relief pour orner le dessus de la porte de l'autre sacristie, du côté du midi (1). Vasari nous apprend que ce nouveau travail, où l'Ascension est reproduite, lui fut demandé par suite de l'admiration que le bas-relief de la Résurrection avait excitée. Dans son nouvel ouvrage, Luca employa la couleur verte pour les terrains et les arbres; les figures se détachent en blanc sur un fond bleu, comme dans le premier bas-relief. Florence, l'église San-Miniato al Monte, près de cette ville, et Prato, renferment de très-beaux ouvrages attribués par Vasari à Luca, et qui sont incontestablement de lui. Il serait sans intérêt de les mentionner tous ici ; ceux de nos lecteurs que ces détails intéresseraient devront recourir au catalogue que M. Henri Barbet de Jouy a dressé de l'œuvre des della Robbia à la suite d'un excellent travail sur Luca et ses continuateurs (2); et à la description que MM. Milanesi et Pini ont donnée de leurs travaux existant encore en Toscane (3).

Vasari dit que Luca commença par faire des ouvrages qui n'étaient que blancs (4); mais lorsqu'il voulut employer les couleurs, il n'en fut pas prodigue. Le jaune, le bleu foncé, le vert de cuivre et le violâtre sont à peu près les seules qu'il ait employées. On ne peut mieux apprécier son talent que ne l'a fait M. Barbet de Jouy dans l'*Étude* qu'il a consacrée à la famille della Robbia. « Les compositions de Luca sont toujours simples, comme il convient » à la sculpture ; les figures en petit nombre, les attitudes nobles et naturelles, l'expression » calme, le costume élégant et d'une coloration toujours modérée ; les cadres sont formés » de peu de moulures, que décorent avec sobriété des ornements empruntés à l'art grec, » un rang d'oves, des feuilles d'eau, une ligne de perles ; s'il ajoute un tore de feuillages » et de fleurs, celles-ci sont d'un doux relief. Lucas n'excelle pas moins dans l'exécution » matérielle. Dans les œuvres sorties de sa main, la couche d'émail est mince, déliée, d'un » ton transparent, qui tient à la fois du marbre de Paros et de l'ivoire un peu jauni ; le » bleu des fonds est calme et tempéré (5). »

Luca ne se contenta pas d'émailler ses sculptures de terre ; il a peint des figures et des sujets sur des plaques de terre cuite (6). Vasari cite comme étant de lui un médaillon placé sur les murs d'Or-San-Michele, où il a représenté les instruments et les insignes de l'art de

(1) *Archivio dell' opera del Duomo di Firenze*, ap. Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. II, p. 364.
(2) *Les della Robbia; étude sur leurs travaux, suivie d'un catalogue de leur œuvre.* Paris, 1855.
(3) *Vita di Luca della Robbia*, édit. Lemonnier, t. III, p. 65.
(4) Vasari, édit. Lemonnier, t. III, p. 76.
(5) *Les della Robbia*, p. 32.
(6) Vasari, *Vita di Luca della Robbia*, édit. Lemonnier, t. III, p. 67.

la construction ; le pavé et la voûte du cabinet d'étude de Pierre, fils de Cosme de Médicis, et deux pilastres qui accompagnaient le tombeau de marbre de Frederichi, évêque de Fiesole (1). « Pour la décoration de ces pilastres, écrit Vasari, il a peint à plat des guirlandes » et des bouquets de fruits et de feuillages si vifs et si naturels, que le pinceau ne pourrait » faire autrement dans un tableau à l'huile. Dans cette œuvre merveilleuse et rare, Luca a » si bien traité les lumières et les ombres, qu'il ne paraît presque pas possible que ce soit » à l'aide du feu (2). »

Le Musée Kensington de Londres conserve douze disques peints en camaïeu sur terre émaillée, représentant les douze mois de l'année, que M. Robinson, le savant conservateur de cette collection, regarde comme ayant été exécutés par Luca pour le cabinet d'étude de Pierre de Médicis (3). Le bleu foncé, le bleu clair et le blanc sont employés pour dessiner, modeler et éclairer les figures.

Au moyen âge et longtemps après encore, les procédés des arts industriels étaient conservés soigneusement comme un arcane par ceux qui en étaient en possession ; aussi est-il beaucoup plus probable que Luca, comme le dit Vasari, a trouvé les procédés de l'émail stannifère par suite de ses propres recherches, que d'admettre qu'il les ait reçus de l'Orient ou de l'Espagne, où l'on en faisait usage avant lui. Mais que Luca ait été inventeur ou seulement importateur de ces procédés, il est constant qu'il a été le premier à en faire usage en Italie et qu'aucun artiste avant lui n'avait peint sur faïence. Ceux qui soutiennent le contraire n'ont pu indiquer aucune faïence italienne ayant une date certaine antérieure aux travaux de Luca, ni aucun texte à l'appui de leur opinion. Il faut donc laisser à ce grand artiste l'honneur d'avoir été en Italie le premier qui ait appliqué à des ouvrages de terre cuite un véritable émail stannifère bien glacé, dur et sans gerçure (4), sur lequel on pouvait peindre avec des couleurs vitrescibles.

Luca della Robbia mourut en 1481. On croit pouvoir lui attribuer le bas-relief circulaire appartenant au Musée du Louvre : la Vierge adorant l'enfant Jésus (5); on lui donnait aussi un bas-relief de la collection Soltykoff que reproduit la planche CXXIII de notre album.

Andrea, fils de Marco della Robbia, qui était frère de Luca, succéda à son oncle. Il était alors âgé de quarante-quatre ans, et il travaillait depuis longtemps avec lui. Aussi fut-il un continuateur habile du maître, sans atteindre cependant à la perfection qui distingue le créateur de la terre cuite émaillée. On peut reprocher à ses figures de manquer de style, et à ses draperies de présenter un peu de roideur. Andrea fait abus dans ses cadres de têtes de chérubins, et donne souvent aux fruits et aux feuillages dont il les enrichit des proportions trop fortes qui écrasent le sujet. Parmi les plus beaux ouvrages d'Andrea qu'on peut regarder comme authentiques, il faut citer, à Florence, les naïves et gracieuses figures d'enfants dont il a décoré la loge de l'hospice des Innocents, et dans le cloître de cet hospice,

(1) Ce travail fut alloué à Lucas le 2 mars 1454. Dans sa déclaration de biens faite aux gens du fisc en 1457, il dit l'avoir terminé depuis un an.

(2) Vasari, *Vita di Luca*, édit. citée, t. III, p. 67.

(3) *South Kensington Museum : Italian Sculpture of the middle ages...*, nos 7632 à 7643. London, 1862, p. 59. — La *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 469, a reproduit le mois de juin.

(4) Brongniart, *Traité des arts céramiques*. Paris, 1844, t. II, p. 55 et 56.

(5) N° 718 de la *Notice des faïences peintes* de M. Darcel, de 1864.

au-dessus d'une porte de l'église, un bon bas-relief de l'Annonciation ; à Pistoia, au-dessus de la porte principale de la cathédrale, un grand bas-relief de forme cintrée, où la Vierge est représentée à mi-corps, tenant l'enfant Jésus, qui est debout et nu jusqu'aux pieds ; deux anges la couronnent, deux autres sont en adoration à ses côtés. Le chef-d'œuvre d'Andrea est peut-être un grand retable qui appartient à la riche collection d'un savant connaisseur, M. Basilewski. Cette belle pièce de deux mètres soixante-deux centimètres de hauteur, sur un mètre soixante-sept centimètres de largeur, est composée d'une partie rectangulaire surmontée d'une arcade dans laquelle est la figure de saint Roch en haut-relief. La naissance de Jésus est reproduite dans la partie rectangulaire. Les quatre figures du premier plan, de très-haut relief, sont d'assez grande proportion. Les têtes, très-bien modelées, font entièrement saillie hors du tableau. Dans le lointain, un ange descendant du ciel réveille les bergers. Sur des nuages, est un chœur de neuf petits anges, traités avec une correction et une délicatesse achevées. Cette grande scène est encadrée dans deux pilastres ornés de fruits et surmontés d'une architrave. Andrea fit un très-grand nombre d'ouvrages durant sa longue carrière ; il mourut à l'âge de quatre-vingt-onze ans, en 1528.

Andrea eut six fils de son mariage avec Giovanna di Piero. Trois furent sculpteurs, Giovanni, Girolamo et Luca. Un quatrième, Ambrogio, après avoir fait un monument de terre émaillée, prit l'habit de dominicain des mains de Savonarola, en 1495. Les trois fils d'Andrea qui s'adonnèrent à la sculpture, travaillèrent sans doute avec lui dans son atelier, et leurs ouvrages doivent se confondre le plus souvent avec ceux de leur père. Luca alla à Rome, où il exécuta entre autres choses, dit Vasari, les pavés de diverses salles du Vatican et celui des loges que Léon X (1513 † 1521) fit construire sur les dessins de Raphaël. Girolamo se rendit en France ; Giovanni seul resta en Toscane. Il existe de lui quelques ouvrages qui portent son nom ou qu'on peut lui attribuer. Le plus important de tous est dans l'église du couvent San-Girolamo, pour les filles abandonnées. C'est une grande composition, servant de tableau d'autel, qui a pour sujet la Nativité. Elle renferme beaucoup de personnages sur différents plans ; on y voit un groupe de bergers avec leur troupeau, rendu par des figures de très-petite proportion. La base du monument est ornée d'un bas-relief où l'artiste a reproduit l'Adoration des mages et le cortége des trois Rois. Les essais de perspective de Giovanni n'étaient pas heureux, et annonçaient la décadence d'un art qui s'éloignait de l'esprit et des intentions du créateur : celui-ci avait entendu allier ses bas-reliefs aux monuments de l'architecture, en faire une partie accessoire de leur décoration, et non simuler des tableaux.

Nous ne pouvons passer sous silence une œuvre magnifique de la famille della Robbia. C'est une grande frise de 1 mètre 30 centimètres environ de hauteur, qui couvre toute la façade de l'hôpital del Ceppo, à Pistoia ; elle remplit, sur une longueur de plus de 30 mètres, l'espace qui subsiste entre les six arcades de cette façade et les fenêtres qui s'ouvrent au-dessus. La frise est divisée en six bas-reliefs, ayant pour sujets les œuvres de miséricorde. Ils renferment un grand nombre de personnages. Chaque scène est encadrée dans deux pilastres. Les figures de la Religion, de la Prudence, de la Charité, de la Foi et de la Justice, remplissent l'espace entre les bas-reliefs. A chacun des angles de la façade est une Chimère de ronde bosse. Au-dessous et dans les parties triangulaires, entre les arcades, on voit des médaillons où sont figurés des sujets ou des armoiries. Un septième bas-relief existe

sur une partie de bâtiment qui est en retraite de la façade; mais le bas-relief manque dans la partie de bâtiment correspondante. Dans les bas-reliefs, les carnations sont en terre cuite non recouverte d'émail; les vêtements et les accessoires sont émaillés en couleurs. La sagesse des compositions dans les grands bas-reliefs et la vérité des attitudes dénotent la main d'artistes de talent, et il ne paraît pas douteux qu'Andrea, malgré son âge avancé, n'ait dirigé ce grand travail et n'y ait même mis la main, aidé de ses enfants. Cette façade fut élevée en 1514 ; l'un des médaillons, entre les arcades, porte la date de 1525.

Girolamo, le plus jeune des enfants d'Andrea, travaillait avec succès la terre, le marbre et le bronze. Vasari dit qu'il était déjà devenu fort habile, lorsque des marchands florentins le conduisirent en France. Il nous semble que ce fut la mort d'Andrea qui détermina le départ de Girolamo; car François Ier ayant, par lettres patentes du 28 juillet 1528, décidé la construction dans le bois de Boulogne, près de la Seine, d'un château qui fut connu plus tard sous le nom de château de Madrid, ce n'est que postérieurement à cette date que Girolamo put être chargé de la décoration de ce château, dont le gros œuvre était confié à Pierre Gadier, « tailleur de pierre et maître maçon ». Toujours est-il qu'il résulte des recherches faites par M. de Laborde dans les comptes royaux, qu'en septembre 1529 l'atelier de Girolamo était en pleine activité. Vasari dit que notre artiste enrichit le château du bois de Boulogne de figures et d'ornements taillés dans une pierre tendre qui devenait dure avec le temps; mais les comptes royaux constatent également qu'il le décora de sculptures de terre émaillée. Ainsi on trouve dans ces comptes plusieurs articles de dépenses comme celui-ci, qui est du 8 avril 1537 : « A Jherosme de la Robie, sculpteur et émailleur de terre » cuite, pour tous les ouvrages par lui faicts d'esmail et autres certaines pièces de terre » cuite, audit bastiment de Boullongne, 3572 livres(1). » Philibert de Lorme ayant été nommé par Henri II surintendant des bâtiments, la direction des travaux d'art du château de Madrid fut enlevée à Girolamo, qui retourna à Florence; mais lorsque le Primatice eut remplacé Philibert de Lorme (1559), Girolamo fut rappelé à Paris, et il put terminer la décoration de ce château, dont le plan, suivant toute apparence, avait été fourni par lui. Il put jouir du succès de son œuvre, car le château de Madrid était complétement achevé lorsqu'il mourut en 1567. Il ne reste absolument rien des travaux de terre émaillée qu'y fit Girolamo; le château de Madrid ayant été adjugé en 1792, comme propriété nationale, à une compagnie de démolisseurs, les objets de terre émaillée furent par elle vendus à un paveur, qui les fit pulvériser pour les convertir en ciment ! Les comptes royaux constatent que Girolamo fit encore un grand médaillon de terre cuite émaillée, pour l'entrée du château de Fontainebleau, et qu'il sculpta en marbre blanc deux enfants de deux pieds de hauteur, destinés à la décoration du piédestal exécuté pour porter le vase qui contenait le cœur de François Ier (2).

Les procédés de l'émaillure des reliefs de terre cuite ne restèrent pas longtemps, après la retraite ou la mort du vieux Luca della Robbia, la propriété exclusive de sa famille. Baldinucci prétend qu'une demoiselle de cette famille (3) en avait transmis le secret

(1) Nous empruntons cette citation et ce que nous disons du château de Madrid au bois de Boulogne à l'ouvrage de M. DE LABORDE, *le Château du bois de Boulogne, dit château de Madrid*. Paris, 1855.

(2) M. DE LABORDE a donné les extraits des comptes dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, t. Ier, p. 395 et 507.

(3) Marco della Robbia, frère de Luca, a eu deux filles, Francesca et Margherita.

à un certain Andrea Benedetto Buglioni, qui aurait exécuté, tant à Florence qu'au dehors, un assez grand nombre d'ouvrages. Buglioni aurait eu un fils qui hérita du secret des procédés exploités par son père; il vivait encore en 1568. Baldinucci dit qu'on ne fit plus rien en reliefs sur terre cuite émaillée après le fils Buglioni, bien qu'un grand nombre d'artistes aient cherché de son temps († 1696) à retrouver les procédés de l'émaillure (1). Quoi qu'il en soit, il paraît constant que du moment où le secret des procédés de l'émail stannifère eut été divulgué, plusieurs artistes sculpteurs s'appliquèrent à revêtir d'un émail blanc ou coloré des figures de ronde bosse et des bas-reliefs de terre cuite. On cite parmi les plus féconds Giorgio Andreoli, sculpteur et peintre, dont nous parlerons plus amplement à l'occasion de la fabrique de poteries de Gubbio. Il fit dans l'église Saint-Dominique de cette ville, en 1511, un retable pour l'autel de Saint-Antoine abbé, et en 1513 un autre retable pour l'autel de la Madone du Rosaire, dans la même église. Cette pièce est au musée Stædel, à Francfort-sur-Mein. Dans la même année, il éleva le maître autel de l'église des religieux franciscains de l'ordre des Osservanti, près de Bevagna. On cite encore de lui six anges de ronde bosse qu'il avait modelés pour la chapelle de *la Porziuncola*, à Assise, et une Madone en bas-relief pour les moines mineurs de Gubbio (2). Souvent Giorgio, pour ne pas altérer la finesse de son modèle, ne recouvrait pas les carnations d'émail, mais il faisait dans les vêtements et les accessoires un grand usage du rouge-rubis et du jaune à reflets métalliques chatoyants. La collection de M. Basilewski possède un bas-relief de la Vierge avec l'enfant Jésus, dont les vêtements sont émaillés de ces couleurs, et qu'on attribue, non sans raison, à Giorgio Andreoli.

On cite encore au nombre des artistes qui ont revêtu d'émail leurs travaux de terre cuite Pierpaolo, fils d'Agapito, de Sassoferrato, ville du duché d'Urbin (3), et Perestino, dont le Louvre conserve un bas-relief de la Vierge avec l'enfant Jésus (4), daté de 1536; on voit dans les vêtements le jaune et le pourpre métalliques. On attribue à l'atelier de Deruta un saint Sébastien debout dans une niche simulée; il appartient au musée Kensington de Londres. Les draperies, le fond et l'architecture sont coloriés en jaune métallique. Sur la plinthe une inscription donne la date du 14 juillet 1501.

§ III

POTERIES ITALIENNES DÉCORÉES.

I

La mezza maiolica.

Les dépôts limoneux des rivières et des torrents qui, sortant en grand nombre des Apennins, arrosent la marche d'Ancône, la Romagne et l'Ombrie, sont très-favorables à la

(1) *Notizie de' professori del disegno.* Firenze, 1767, t. IV, p. 49.

(2) Passeri, *Istoria delle pitture in majolica...* Pesaro, 1838, p. 58. — V. Lazari, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr.* Venezia, 1859, p. 43.

(3) Idem, *ibidem.*

(4) N° 505 de la *Notice des faïences peintes* de M. Darcel, de 1864.

fabrication des poteries, et il n'est pas douteux qu'on ne se soit livré à cette industrie dès une époque très-reculée dans beaucoup de localités situées près de ces cours d'eau. Des documents en ont fourni la preuve.

M. Giuseppe Raffaelli, qui a écrit des mémoires historiques sur les poteries de Castel Durante, nous apprend qu'il est fait mention dans les anciennes archives de cette ville, à la date de 1361, d'un potier désigné sous le nom de Jean des Biscuits (1). Passeri, l'historien des peintures sur maiolica faites à Pesaro, dit avoir trouvé, dans les archives d'un couvent, un contrat de 1396, qui fait mention du potier Pedrino, fils de Jean, surnommé des poteries, qui, de Forli, était venu s'établir à Pesaro (2). Un acte découvert par Pungileoni signale un Giovanni di Dodino Garducci comme maître potier à Urbino, en 1477 (3). Enfin des fabriques importantes existaient à Faenza dès le quatorzième siècle (4). Toutes les poteries sorties de ces ateliers n'étaient encore couvertes que d'un vernis plombifère qui leur donnait un beau lustre et les rendait plus solides. Dès le milieu du quinzième siècle, l'industrie céramique fit de grands progrès dans la Romagne et dans la marche d'Ancône. Les recherches de Passeri nous ont appris que les princes Sforza, devenus seigneurs de Pesaro, avaient donné de grands encouragements aux céramistes, qui dès cette époque enrichirent de peintures les vases et la vaisselle de table. C'est alors que s'introduisit, suivant lui, l'usage de couvrir l'argile avec laquelle on avait formé un vase ou une pièce de vaisselle d'une couche légère de terre très-blanche (un engobe) qu'on tirait du territoire de Sienne. C'est sur ce fond blanc qu'on faisait les peintures. La pièce, étant séchée, recevait une demi-cuisson (*a bistuggio*), puis elle était couverte d'un vernis plombifère (*marzacotto*) composé d'oxyde de plomb, de lie brûlée et de sable (*terra ghetta*) du lac de Pérouse ; le tout cuit au feu, bien broyé, et dissous dans l'eau ; enfin elle était reportée au four pour y recevoir une cuisson définitive. On employait quatre couleurs, le jaune, le vert, le noir et le bleu, dont Passeri enseigne la composition (5). Dans les peintures qui décorent les poteries de cette espèce, auxquelles ce savant a donné le nom de *mezza maiolica*, les contours des figures sont rendus par un trait bleu ou noir, les chairs restent en blanc exprimées par le fond, et les vêtements sont colorés. On y trouve des figures isolées en pied, des figures en buste, le plus souvent de simples ornements, et très-rarement des sujets. Le dessin, assez correct d'ailleurs, est dur et sec ; il n'y a dans la peinture ni ombre ni demi-teinte ; mais ce qui rend cette mezza maiolica très-curieuse, c'est son lustre à reflets métalliques chatoyants, que nous avons déjà signalé dans les faïences des céramistes hispano-arabes.

Les plus beaux travaux en ce genre sont les plats d'un artiste qui florissait à Pesaro vers 1480. Passeri en donne une description si minutieuse, qu'il est impossible de ne pas les reconnaître lorsqu'on en rencontre (6). Ils sont fabriqués avec une terre couleur de chair, et remarquables par leur dimension et leur épaisseur. Ils reposent sur une petite

(1) *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel Durante.* Fermo, 1846, p. 8.

(2) *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro.* Pesaro, 1838, p. 31.

(3) FRATI, *Di un insigne raccolta di maioliche dipinte delle fabbriche di Pesaro e della provincia Metaurense.* Bologna, 1844, p. 8.

(4) TONDUZZI, *Historia di Faenza.* Faenza, 1775.

(5) PASSERI, ouvr. cité, chap. VI.

(6) *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. VII, p. 42.

élévation circulaire (*giretto*) percée de deux trous pour recevoir un cordon destiné à les suspendre, ce qui fait voir qu'ils servaient plutôt comme objets de décoration que comme ustensiles domestiques. La partie creuse du bassin est enrichie le plus ordinairement de figures à mi-corps, quelquefois même de figures entières, peintes sur le fond blanc, qui est ménagé pour exprimer les parties lumineuses des carnations. Ces poteries se font particulièrement remarquer par une couleur rouge rubis qu'on y trouve employée dans les vêtements et les décorations. Le secret de cette couleur, qui fut ensuite en usage à Gubbio en 1518, a été complétement perdu trente ans après. On y voit aussi un jaune chatoyant qui a tout l'aspect de l'or. Les bords de ces plats sont embellis d'ornements colorés, parmi lesquels on rencontre surtout des imbrications. Enfin le revers est glacé d'un vernis jaune assez grossièrement appliqué.

On a prétendu que Passeri s'était trompé en décrivant ces poteries, comme étant recouvertes d'un engobe de terre blanche, et qu'il avait été induit à donner cette explication par la vue de pièces émaillées seulement à l'intérieur, et dont l'extérieur était recouvert d'un vernis plombifère à travers lequel la couleur de la terre apparaissait, comme dans un plat du musée de Sèvres dont nous parlerons plus loin. Passeri avait fait des poteries italiennes une étude trop approfondie pour tomber dans une semblable erreur ; il a pu voir, de son temps, des poteries exécutées conformément à la description qu'il a donnée des mezza maiolica, poteries qui, ne pouvant se comparer aux maiolica et étant altérables avec le temps, ont dû disparaître peu à peu et sont devenues très-rares. M. Brongniart, le savant directeur de la manufacture de Sèvres, qui a analysé toutes les anciennes poteries, a reconnu l'existence des mezza maiolica et en a donné la description dans son *Traité des arts céramiques* (1). La collection Debruge possédait deux pièces de mezza maiolica. La première était un bassin où était peint saint George à cheval, perçant le dragon de sa lance. Le bleu et le jaune étaient les seules couleurs employées sur le fond blanc de l'engobe très-apparent, qui recouvrait la terre dont ce bassin était fait. La seconde était un grand bassin qu'on pouvait attribuer à ce maître de 1480, dont nous venons de parler (2). Au surplus, M. Campori, dans un excellent écrit, fruit de nombreuses recherches faites dans les archives de l'Italie, a rapporté un document de 1494, qui établit la différence qu'on faisait alors entre une « poterie blanche à couverte plombifère, que Passeri nomme mezza maiolica et dont on se » servait alors généralement, et la maiolica à couverte stannifère inventée par Luca della » Robbia, qui venait d'être nouvellement appliquée à la poterie et aux objets d'un usage » commun (3). »

II

Application de l'émail stannifère aux carreaux de pavage, aux vases d'ornement et à la vaisselle de terre cuite.

Nous croyons avoir démontré dans le paragraphe précédent (4) que Luca della Robbia avait été le premier à faire usage en Italie de l'émail stannifère pour en revêtir des reliefs

(1) Tome II, page 56.

(2) *Description de la collection Debruge*, n°s 1140 et 1141.

(3) *Notizie storiche ed artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*. Modena, 1871, p. 19.

(4) Voyez plus haut, page 263 et suiv.

de terre cuite, et que le premier aussi il avait peint avec des couleurs vitrifiables sur des plaques de terre cuite recouvertes de son émail blanc. Vasari dit avoir trouvé dans la maison de Luca des plaques sur lesquelles il avait commencé à peindre des sujets et des figures. Une de ces peintures sur faïence, représentant le Père éternel entre deux anges qui l'adorent, existe encore à Florence, au-dessus d'une porte de la première chambre de l'Œuvre du Dôme.

Tous les auteurs italiens que nous avons cités comme ayant traité de l'art céramique sont d'accord pour reconnaître que la connaissance de l'émail stannifère est sortie de l'atelier de Luca, et que c'est de là qu'elle s'est répandue dans certaines fabriques de la Romagne, de la marche d'Ancône et de l'Ombrie, qui les premières en firent usage pour l'appliquer aux carreaux de pavage, aux vases d'ornement et à la vaisselle de table. Aucun document, aucune pièce émaillée ne peut démentir, ni même jeter aucun doute sur cette opinion. M. Raffaelli ayant trouvé dans les archives de Castel-Durante, comme nous l'avons déjà dit, la mention, à la date de 1361, d'un potier désigné sous le nom de Jean des Biscuits, qui, d'après lui, aurait été l'inventeur de la demi-cuisson de la terre façonnée à laquelle on a donné le nom de biscuit (1), on a voulu en tirer la conséquence que, dès 1361, l'émail stannifère était appliqué sur les poteries à Castel-Durante. Mais le savant chimiste M. Salvetat a refusé de l'admettre, en faisant observer que la cuisson en biscuit remontait au delà du quatorzième siècle ; que les Byzantins la pratiquaient, comme on doit l'induire du récit que fait Théophile de leurs procédés de fabrication, et que la cuisson en biscuit étant aussi favorable à la mise en glaçure au vernis de plomb qu'à la glaçure par de l'émail stannifère, on ne pouvait trouver dans la cuisson faite par ce Jean la preuve qu'il revêtait ses poteries d'émail.

On voulait aussi trouver dans le nom de *maiolica* donné à la poterie émaillée d'Italie une preuve de l'apport en Italie des procédés de l'émail stannifère par les Hispano-Arabes des îles Baléares. Jules César Scaliger (2) avait dit qu'une faïence d'un très-grand prix, assez belle pour être comparée aux poteries de l'Inde, se fabriquait de son temps à Majorque, et que le nom de *maiolica* donné à la faïence italienne dérivait de *Majorica* (3). Fabio Ferrari, dans ses *Origines de la langue italienne*, prétendait que ce mot *Majorica* avait été changé en *maiolica* par une certaine coquetterie de langage, *per un certo vezzo di lingua*, et le Dictionnaire de la Crusca, en donnant la définition de la maiolica, ajoutait qu'elle était ainsi nommée de l'île Majorque, où l'on commença à la fabriquer (4). Mais ces différentes opinions ne prouvent rien. En effet, les recherches de M. Raffaelli lui ont appris que le mot *maiolica* n'avait été adopté que vers 1500 (5), et M. Robinson (6) a fait remarquer que Piccolpasso, qui a écrit en 1548 un traité sur l'art du potier, réservait le nom de *maiolica* aux seules faïences à reflets métalliques (7). Comme il est évident que dans le second quart du quinzième

(1) *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel-Durante*, p. 8.
(2) Né près de Vérone en 1484, mort à Agen en 1558.
(3) *Exotericarum exercitationum*, exerc. 92.
(4) « Maiolica, sorta di vasi di terra simile alla porcellana, cosi detta dell' isola di Majorica dove prima se facevano. »
(5) *Mem. istor. delle maiol. lavor. in Castel-Durante*, p. 7.
(6) *Catalogue de la collection Soulages*.
(7) L'édition de Piccolpasso, publiée à Rome en 1857, ne fait pas mention des faïences à reflets métalliques ; c'est dans le manuscrit original de l'auteur, appartenant aujourd'hui au Musée Kensington, que M. Robinson a puisé son observation

siècle, Luca della Robbia peignait sur terre cuite émaillée, et qu'antérieurement à 1500 plusieurs fabriques d'Italie produisaient des vases émaillés enrichis de peintures, on ne peut induire du nom de *maiolica* aucune preuve en faveur de l'introduction en Italie de l'émail stannifère par les Hispano-Arabes. Il est d'ailleurs évident, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à l'occasion des plateaux incrustés dans la façade de certaines églises en Italie, que les poteries de l'Orient y ont pénétré bien antérieurement à celles sorties des fabriques hispano-arabes.

Il faut rechercher quelles ont été les premières fabriques qui ont mis en œuvre sur leurs poteries l'émail stannifère inventé ou importé par Luca della Robbia ; mais avant de nous livrer à cet examen, disons quelques mots des procédés de fabrication des maiolica.

III

Procédés de fabrication.

La maiolica était fabriquée par des procédés différents de ceux employés pour la mezza maiolica. Passeri et surtout Piccolpasso (1) les ont décrits. Les dépôts limoneux recueillis dans le lit des rivières et des torrents, après avoir été nettoyés de toutes les matières étrangères qui s'y trouvaient, étaient pétris, puis délayés de nouveau dans l'eau, et enfin mis en pains pour être employés. Les pièces de forme régulière étaient façonnées sur un tour ; celles à bossages étaient moulées sur des formes de plâtre, et celles de forme irrégulière, moulées aussi, mais par parties qu'on réunissait ensuite au moyen d'une terre à l'état de liquidité visqueuse (barbotine). Les pièces, étant façonnées et séchées, recevaient une première cuisson, *a bistugio*, puis elles étaient émaillées. Pour cela, on les plongeait dans un liquide vivement agité, où se trouvait une préparation finement broyée, qui était formée principalement d'oxyde d'étain et d'un fondant (*marzacotto*) composé de sable et de lie de vin. L'oxyde d'étain y était introduit en quantité d'autant plus considérable, qu'on voulait obtenir un émail plus blanc et plus dur. Par ce moyen simple et rapide, les pièces se trouvaient recouvertes de tous côtés d'un enduit vitrescible, qui, par son opacité, voilait entièrement la couleur de la pâte. On émaillait encore les pièces communes en les arrosant du liquide, que l'on puisait avec une écuelle. Les pièces étaient séchées, puis les peintures en couleurs vitrescibles étaient exécutées sur l'enduit d'émail. Le jaune était obtenu par un mélange d'antimoine, de plomb et d'oxyde de fer, que l'on remplaçait par du sel pour les jaunes clairs ; les verts, par un mélange d'antimoine, de cuivre et de plomb ; les violets, par le manganèse ; les bleus, par une pierre nommée *zaffara*, qui n'est autre que le bleu de cobalt. Un seul atelier de Faenza pouvait produire le rouge, d'après Piccolpasso. Ces couleurs étaient employées avec un fondant (marzacotto) composé de sable et de lie brûlée dans des proportions variables.

Après avoir reçu la peinture, les pièces étaient plongées, de la même manière que pour les revêtir de l'enduit d'émail, dans un liquide composé de lie brûlée et de sable bien broyés et délayés dans l'eau, ce qui leur donnait une couverte translucide. Enfin elles étaient

(1) Passeri, *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. VIII, p. 43. — Piccolpasso, *I tre Libri dell' arte del vasajo*. Roma, 1857.

enfermées dans des cassettes et reportées dans le fourneau, pour y recevoir une cuisson complète. D'après une opinion assez généralement reçue, les couleurs à reflets métalliques faisaient l'objet d'un travail à part, pratiqué postérieurement et donnant lieu à une nouvelle mise au four de la pièce. Les céramistes s'appliquèrent toujours à perfectionner les couleurs qui étaient originairement connues et à en découvrir de nouvelles ; ils arrivèrent aussi à produire des teintes intermédiaires.

IV

Historique de la maiolica. — Premières fabriques.

Il résulte des documents recueillis jusqu'à présent que les anciennes fabriques de Faenza, de Pesaro, de Gubbio, d'Urbino et de Castel-Durante ont été les premières à faire usage de l'émail stannifère pour en revêtir les vases, la vaisselle et les divers objets de terre cuite qu'elles fabriquaient.

La fabrique de Faenza a toujours passé pour la plus ancienne. Leandro Alberti, dans sa *Description de l'Italie* (1), la cite comme ayant la prééminence sur toutes les autres. Il vante la forme de ses vases et les peintures dont ils sont enrichis ; et il ajoute que les céramistes faventins répandaient leurs produits dans toute l'Italie et en faisaient un grand commerce. Cipriano Piccolpasso, fabricant de poterie à Castel-Durante, qui a écrit en 1548 un traité sur l'art du potier, parle des fabriques rivales de Faenza comme tenant le premier rang pour la fabrication des vases (2). Tomazo Garzoni, dans sa *Piazza universale*, dont la première édition est de 1585, vante la blancheur et la netteté des maiolica de Faenza et ne parle ensuite que de Pesaro (3). Ces auteurs italiens du seizième siècle écrivaient à une époque où les fabriques de Pesaro, de Gubbio, de Castel-Durante et d'Urbino s'étaient déjà acquis une grande réputation en produisant de très-belles maiolica ornées de peintures dues à d'excellents artistes, et le premier rang qu'ils accordent aux fabriques de Faenza doit donc résulter surtout de ce qu'elles avaient été les premières à en produire. Le nom de faïence de Faenza, donné pendant plusieurs siècles en France à toutes les maiolica venues d'Italie, quelles que fussent les fabriques qui les eussent faites, est encore un argument sérieux en faveur de cette opinion.

Les dates inscrites sur quelques maiolica qui appartiennent évidemment aux fabriques de Faenza doivent encore les faire considérer comme les premières qui aient fait emploi de l'émail stannifère. Nous citerons une plaque circulaire du musée de Cluny (n° 2078 du catalogue de 1861), où l'on voit le monogramme du Christ et la date de 1475 ; au musée de

(1) *Descrittione di tutta Italia*, p. 282, ed. de 1550. L'ouvrage d'Alberti (1479 † 1552) est considérable et a dû exiger plus de vingt ans de voyages et de travail. La première édition, dédiée à Henri II et à Catherine de Médicis, est datée de 1550 ; mais l'ouvrage était terminé bien antérieurement, car sur le premier folio l'auteur a fait imprimer une lettre du savant Antonio Flaminio, datée de 1537, qui commence par ces mots : « *Legi tuam, mi Leander, Italiam, opus sane laboriosum.* » La *Description de l'Italie* a donc été composée dans le premier tiers du seizième siècle, à une époque où les fabriques de Faenza, de Pesaro, de Gubbio, d'Urbino et de Castel-Durante avaient acquis de la réputation. Cependant Alberti a fait des additions à son ouvrage jusqu'au moment de l'impression. Une édition in-4°, publiée en 1581, a rectifié les erreurs commises par Alberti.

(2) *I tre Libri dell' arte del vasajo.* Roma, 1857, p. 5.

(3) Discorso XLVII.

Sèvres, une plaque aux armes des Orsini, avec la date de 1477 ; une écuelle du musée Correr de Venise (n° 215 du catalogue de Lazari), dont la peinture représente Salomon adorant une idole, et qui est datée de 1482 ; une plaque de la collection de M. Sellières, offrant une armoirie, avec la date de 1487. Enfin le millésime de 1489 est inscrit sur une grande plaque de forme ogivale où la Vierge et l'Enfant sont représentés : cette plaque appartenait à la collection de M. Piot (1). Il y a mieux, sur des carreaux de maiolica dont est pavée la chapelle Marsigli dans l'église San-Petronio de Bologne, on lit le nom latin de Faenza un peu estropié, FAVENTCIE, le millésime 1487, et le nom du peintre : BELINI FECIT (2).

La fabrication de la poterie émaillée dans les ateliers céramiques de Pesaro doit avoir eu lieu à peu près à la même époque que dans ceux de Faenza. Car ce fut sans aucun doute à un progrès aussi important qu'on dut la promulgation d'un décret du 1er avril 1486 rendu par la duchesse Camille, veuve de Constance Sforza, seigneur de Pesaro, et par Jean Sforza, fils naturel de celui-ci, que la duchesse avait bien voulu reconnaître pour successeur du duc Constance, aux termes duquel : « Considérant que l'art des vases de terre a été pratiqué » très-anciennement dans ladite ville avec beaucoup plus de perfection qu'en aucun autre » endroit de l'Italie, et que cet art est exercé plus que jamais à Pesaro, dans un grand nombre de nouveaux ateliers dont les productions sont admirées, tant en Italie qu'à l'étranger, » par tout connaisseur », ils interdisent l'importation dans la ville d'aucun vase de terre destiné à l'ornementation ou à tout autre usage, à l'exception des cruches communes pour l'huile et pour l'eau (3). La belle collection de M. Fountaine à Norford-Hall (comté de Norfolk, Angleterre) conserve un très-beau plat de maiolica de trente-six centimètres de diamètre, qui a dû être fait en commémoration de cet édit. On y voit les portraits de la duchesse Camille et du jeune Jean Sforza ; au-dessus de leurs têtes est un rouleau de parchemin déployé qui doit représenter l'édit de 1486 (4). Comme Jean Sforza avait chassé de Pesaro sa mère adoptive, la duchesse Camille, antérieurement à son mariage avec Lucrèce Borgia, qui est du 12 juin 1493, ce plat doit avoir été exécuté auparavant. Enfin, Passeri dit avoir possédé un carreau de maiolica provenant de l'ancien palais des Sforza, sur lequel on lisait : A DI 4 DE GENARO IN PESARO 1502 (5).

Passeri place immédiatement après l'atelier de Pesaro celui de Gubbio, fondé par Giorgio Andreoli, dont nous parlerons plus loin (6). L'ancienneté de cet atelier est au surplus prouvée par un plat du musée de Sèvres qui porte, avec le nom de DON GEORGIO, la date de 1485 (7), et par un plateau daté de 1491, appartenant au Musée Kensington de Londres, sur lequel est un monogramme qu'il est impossible de ne pas expliquer par *Magistri Georgii Andreoli* (8).

(1) N° 130 du catalogue dressé pour la vente qui a eu lieu du 25 au 30 avril 1864. Lainé et Havard, Paris, 1864.

(2) M. LUIGI FRATI, *Di un' insigne raccolta di maioliche dipinte delle fabbriche di Pesaro e della provincia Metaurense.* Bologna, 1844, p. 21.

(3) Apud PASSERI, ouvr. cité, chap. VI, p. 32.

(4) Ce curieux plat a été reproduit dans la traduction de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT de l'*Histoire des poteries, faïences et porcelaines* de M. MARRYAT. Paris, 1866, t. Ier, p. 211.

(5) Ouvr. cité, chap. IX, p. 48.

(6) Ouvr. cité, chap. XI, p. 56.

(7) N° 175 de la *Descript. du musée céramique de Sèvres*, par MM. BRONGNIART et RIOCREUX. Paris, 1845, p. 185. — Les savants auteurs de cet ouvrage ont lu comme nous 1485 ; il faut dire que le dernier chiffre est un peu altéré. M. Darcel lit 1489.

(8) M. DARCEL a donné la reproduction de ce monogramme dans la *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 265.

Les fabriques d'Urbino et de Castel-Durante ont employé l'émail stannifère sur leurs poteries un peu plus tard que les trois premières que nous venons de nommer (1).

La description que Baldi a donnée en 1587 du palais ducal d'Urbino, bâti par le duc Frédéric III de Montefeltro (1444 † 1482), fournit la preuve de l'ignorance des procédés de l'émaillure des terres cuites dans les fabriques d'Urbino à l'époque de sa construction. Car, dès que ces procédés eurent été connus, on s'empressa de les appliquer aux carreaux destinés à couvrir le plancher des salles, comme à ceux de cette chapelle de San-Petronio que nous venons de citer. Or Baldi dit que le plancher des salles et des chambres du château d'Urbino était couvert de carreaux hexagones ou octogones, ornés de roses et d'autres ornements très-gracieux gravés (*intagliati*). Il n'y avait donc là aucune peinture, mais seulement une intaille à la pointe, dont les creux, quelque légers qu'ils fussent, présentent des inconvénients que l'architecte aurait certainement tenu à éviter, s'il avait eu à sa disposition des carreaux unis décorés d'une peinture inaltérable.

Nous ne connaissons aucun document qui puisse constater l'existence d'une fabrique de maiolica à Urbino avant 1501. Il résulte des recherches de Pungileoni qu'un Francesco Garducci, qu'on regarde comme le frère ou le fils du potier de 1477, Giovanni Garducci, aurait reçu en 1501 la commande d'un très-grand assortiment de vases pour le cardinal Carpaccio, et l'on tire avec raison, d'une commande semblable faite par un personnage de cette qualité, la conséquence qu'il ne pouvait être là question que de maiolica, puisqu'à cette époque les ateliers de Faenza, de Pesaro et de Gubbio fabriquaient en grande quantité des vases de cette sorte. Pungileoni cite encore un peintre céramiste, Ascanio del fu Guido, qui travaillait à Urbino en 1502 (2).

La ville de Castel-Durante n'était au seizième siècle qu'un gros bourg; le pape Urbain VIII l'éleva en 1635 au rang de ville, et lui donna le nom d'Urbania. Elle est située dans une petite plaine entourée de trois côtés par les eaux du Metauro, dont le limon est excellent pour la fabrication des poteries. Aussi des ateliers céramiques s'y étaient-ils établis fort anciennement; ils ne manquèrent pas de profiter des avantages que présentaient les procédés de l'émail stannifère, dès qu'ils eurent été divulgués. Les archives dépouillées par M. Raffaelli lui ont fourni les noms d'un grand nombre de céramistes qui, suivant lui, faisaient dès 1490 concurrence à Faenza (3). En 1500, ajoute-t-il, leurs vases se faisaient remarquer par de belles formes. La plus ancienne maiolica datée, jusqu'à présent connue, est une grande coupe basse, qui a été offerte par M. Hope, en 1862, à l'exposition temporaire faite à Londres au Musée Kensington (n° 5160 du catalogue). On y lit au revers la date du 12 septembre 1508, et à la suite : FACTA FU IN CASTEL DURAT ZONĀ MARIA VRO. M. Robinson (4), le savant rédacteur du catalogue des maiolica de cette exposition, traduit ces derniers mots par Giovanni Maria, et fait un grand cas de ce peintre d'Urbino qui était venu travailler à Castel-Durante.

Tous les ateliers de maiolica qui se sont établis en Italie depuis la fin du quinzième siècle

(1) Passeri, ouvr. cité, p. 60.

(2) *Notizia delle pitture fatte in Urbino,* mémoire cité par Frati et Lazari dans les ouvrages que nous avons déjà nommés.

(3) Ouvr. cité, p. 14.

(4) *Catalogue of the special Exhibition of works of Art... on loan at the South Kensington Museum.* London, 1862.

ont tiré leur origine des cinq fabriques dont nous venons de constater l'ancienneté. M. Giuseppe Campori nous en fournit une preuve dans ses recherches sur l'atelier céramique de Ferrare, qui est un des plus anciens après les cinq fabriques que nous venons de citer. Depuis longtemps on décorait les salles des palais de Ferrare de carreaux vernissés enrichis de peintures (1). Mais la fabrique de Faenza ayant répandu ses maiolica en Italie, le duc Hercule I[er] ne voulut pas être obligé d'aller chercher au dehors ces belles poteries, et vers 1490 il fit venir de Faenza un bon artiste céramiste, Fra Melchiore, et son fils, et les établit dans son propre palais. Il paraît que ce Melchiore ne fut pas inactif à Ferrare et que ses productions furent fort appréciées, car en 1502 il achetait une maison et des terres que le duc exemptait de la gabelle. M. Campori a fourni des documents tirés des archives de Ferrare qui constatent ces faits (2).

Il nous faudrait maintenant déterminer le caractère des maiolica produites par chacune des cinq grandes fabriques, qui priment les autres par l'ancienneté. Si tous les peintres avaient signé et daté leurs œuvres, et indiqué le lieu où ils travaillaient, comme l'ont fait presque constamment don Giorgio Andreoli et Xanto, la tâche serait assez facile; mais ces indications si précieuses sont relativement fort rares, et ce n'est que sur un petit nombre de pièces qu'on a essayé d'établir une distinction entre les productions des différentes fabriques.

Plusieurs circonstances rendent la distinction à faire fort difficile. Les peintres décorateurs des maiolica changeaient souvent d'atelier. On a vu plus haut que dès 1508 un céramiste d'Urbino était venu peindre à Castel-Durante; plus tard Guido Merlino, artiste renommé d'Urbino, attirait dans son atelier le peintre faventin Cesare Cari. On conçoit quelles modifications a dû apporter dans le style ordinaire d'une fabrique le concours d'artistes attachés depuis longtemps à d'autres ateliers. Souvent le style d'un atelier présente si peu de différence avec celui d'un autre, qu'il devient presque impossible de distinguer les produits de l'un des produits de l'autre. « Puisque nous avons parlé », dit Piccolpasso, dans son livre sur l'*Art du potier*, « des couleurs dont on se sert à Castel-Durante, nous » traiterons maintenant de celles qui sont en usage à Urbino, bien qu'elles présentent peu » de différence, un grand nombre des maîtres qui travaillent à Urbino étant de Castel- » Durante (3). » Enfin deux pièces du même peintre présentent quelquefois un aspect très-différent. M. Darcel, l'auteur de la *Notice des faïences peintes italiennes du Louvre*; M. Robinson, qui a donné le catalogue de celles du Musée Kensington de Londres, et Lazari, qui a écrit la *Notice des objets d'art du musée Correr de Venise*, sont certainement de tous les archéologues ceux qui ont eu le plus grand nombre de maiolica à leur disposition : ces savants, plus capables que tous autres de les apprécier, ont séparé dans leurs catalogues,

(1) De carreaux recouverts d'un vernis plombifère, *invetriati* (voyez plus haut la note 2 de la page 248). Il faut dire que Piccolpasso se sert du verbe *invetriare* pour exprimer l'action de couvrir un vase de terre d'émail stannifère. Ce mot était donc, de son temps, applicable à toute espèce de couverte. Mais le Dictionnaire de la Crusca et celui d'Alberti donnent au verbe *invetriare* la signification de vernisser, plomber; le mot *émailler* est rendu par *smaltare*. La faïence, qui est une poterie de terre recouverte d'un émail stannifère opaque, reçoit le nom de *maiolica*. M. Campori entend ainsi ces mots.

(2) *Notizie storiche e artistiche della maiolica...*, p. 17. La qualification de *Fra* (abréviation de *Frate*) fut donnée, au quinzième siècle et au seizième, à des laïques qui se faisaient associer comme *terziarii* à un ordre religieux.

(3) Libro II, édit. de Rome, p. 26.

entre les différentes fabriques italiennes, les faïences dont ils devaient donner la description : mais ils témoignent souvent de la difficulté qu'ils rencontrent à faire certaines attributions ; ils reconnaissent quelquefois qu'ils manquent d'indices certains pour distinguer les productions de telle fabrique de celles de telle autre (1) ; enfin ils ne sont pas toujours d'accord, et M. Robinson attribue à Deruta certaines maiolica que M. Darcel classe parmi les productions de Faenza (2).

L'étude des caractères émanés du style, du coloris et de quelques signes particuliers, qui peuvent servir à classer les produits des fabriques de maiolica, est donc fort difficile. Ce n'est pas dans un livre qu'on peut la faire, mais seulement dans les grandes collections, en présence d'une quantité considérable de pièces, et par la comparaison des maiolica dépourvues de nom de fabrique, de date et de signature, avec celles qui réunissent ces indices précieux. Aussi, en retraçant l'historique des fabriques de maiolica, serons-nous très-réservé dans les explications que nous donnerons sur les caractères auxquels on croit pouvoir reconnaître leurs produits.

V

Historique de la maiolica. — Époque primitive.

La première époque de la maiolica s'étend depuis l'introduction de l'émail stannifère dans les fabriques de poteries jusque vers le commencement du seizième siècle. Durant cette période, le contour du dessin est exprimé d'abord par un trait violet, puis un peu plus tard par un trait bleu. Les sujets sont à peine modelés par quelques teintes légères ; des teintes plates sont toujours appliquées dans les vêtements. La palette des peintres est déjà riche : on trouve en effet dans les peintures de cette première période de la maiolica, le bleu clair qui est la couleur dominante, le bleu-lapis foncé, le brun roux, le jaune clair, l'orangé, le violet et le verdâtre. On y voit souvent le jaune métallique à reflets ; on rencontre aussi le rouge dans quelques pièces, mais cette couleur n'appartient qu'à la fabrique de Faenza, au dire de Piccolpasso (3). Quant aux motifs des peintures, ils n'étaient autres que ceux dont nous avons indiqué l'usage dans la mezza maiolica, à laquelle la véritable maiolica, la *maiolica fina*, comme l'appelle Passeri, venait faire concurrence. Le décor d'ornement était pour l'ordinaire uniquement employé. Sur les plats on peignait quelquefois des figures en pied et en buste, et très-rarement des sujets. Durant cette période, le revers des plats et des autres pièces de vaisselle n'était pas ordinairement émaillé et n'avait pour couverte qu'un vernis plombifère.

Les potiers ne se contentèrent pas de décorer leurs maiolica de peintures, ils les embellirent d'ornements et de figures modelées en relief et colorées de jaune métallique à reflets. M. Frati, dans son catalogue de la collection Delsette, donne la description d'un certain nombre de *fruttiere*, plats ou coupes pour les fruits, appartenant à la fin du quinzième siècle : les bords sont enrichis de feuilles et de fruits en relief ; le centre est orné d'un lion qui tient

(1) Lazari, *Notizia delle opere della raccolta Correr*, p. 74.

(2) M. Darcel, *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 62 et 176.

(3) Libro III, édit. de Rome, 1557, p. 48.

un livre ouvert, d'un animal fantastique étendu sur un vase, d'une aigle éployée ou d'autres sujets. Les caractères que nous venons de reconnaître dans les maiolica de la fin du quinzième siècle sont communs aux produits de toutes les fabriques de cette époque primitive.

Parmi les monuments de cette période, nous ajouterons à ceux que nous avons déjà cités, pour Faenza : 1° Deux pièces du musée de Cluny (n[os] 2080 et 2081 du catalogue de 1861). La première est un plat où l'on a peint le triomphe d'un empereur romain ; on y trouve le rouge particulier à l'un des ateliers de Faenza. La seconde, un vase de pharmacie décoré d'arabesques sur fond orangé, porte la date de 1500. 2° Au musée du Louvre, une plaque de revêtement où l'on a représenté saint Crépin et saint Crépinien (1). Les deux saints, qui exerçaient l'état de cordonnier, sont assis devant un établi où sont posés leurs instruments de travail, et des chaussures, les unes à poulaine, les autres à bouts ronds. Dans cette peinture, exécutée sur un émail blanc, le bleu domine ; on y trouve aussi le brun rouge, le jaune clair et le verdâtre. Les poulaines que l'on voit dans l'atelier des deux saints cordonniers ont paru suffisantes au rédacteur du catalogue du Louvre pour faire remonter cette faïence au commencement du quinzième siècle ; mais les peintres de maiolica n'étaient que des copistes, et le sujet reproduit sur cette faïence a pu être pris sur quelque tableau d'autel de cette époque ; les poulaines, d'ailleurs, ont été en usage en France jusqu'à la fin du règne de Charles VII (1461) et un peu plus tard en Italie. Ce n'est donc pas sur le sujet d'une peinture, en l'absence de tout document, qu'on peut trouver une preuve de l'existence de l'émail stannifère dans les fabriques de poterie italienne antérieurement aux travaux de Luca della Robbia.

Pour Gubbio, nous ne connaissons comme ayant une date certaine que le plat du musée de Sèvres de don Giorgio Andreoli, portant la date 1485. On y voit le Christ debout dans le tombeau, avec la croix derrière lui. Le bleu foncé, le bleu clair et le jaune sont les couleurs employées.

VI

Historique de la maiolica. — Seconde époque.

Durant la seconde époque de l'ornementation de la maiolica, qu'on peut limiter entre les premières années du seizième siècle et l'avénement de Guidobaldo II, duc d'Urbin, les grandes fabriques de maiolica ne cessèrent de progresser. Des artistes habiles commencèrent alors à s'adonner à la peinture des faïences ; ils ne se contentèrent plus de les décorer d'armoiries, de feuillages, d'ornements ou de figures isolées ; ils en vinrent à reproduire des sujets historiques et copièrent les gravures d'Andrea Mantegna et d'autres graveurs primitifs, et les cartons qui leur furent fournis par des peintres en réputation. Timoteo della Vite, peintre distingué d'Urbino, qui mourut en 1524, est cité par Passeri comme ayant fourni un grand nombre de dessins aux artistes céramistes du commencement du seizième siècle. Les estampes de Marc-Antoine, d'Augustin Vénitien et de Marc de Ravenne, qui

(1) N° 39 de la *Notice* de 1864. Cette faïence est reproduite dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange, n° 10. Paris, 1869.

parurent vers 1520, apportèrent de nouveaux modèles aux peintres céramistes, qui se mirent à copier les œuvres de Raphaël, ou à en tirer certaines parties, pour les faire entrer dans un sujet qu'ils composaient. Les peintures sur maiolica antérieures à 1520 ont encore quelque chose de dur et de sec ; mais, à partir de cette époque, l'art fit de nouveaux progrès, et les faïences des fabriques de Faenza, de Pesaro, de Gubbio, d'Urbino et de Castel-Durante avaient atteint à la perfection sous le rapport céramique, lorsque Guidobaldo II devint duc souverain du duché d'Urbin en 1538.

1° *Faenza.*

Durant la période dont nous nous occupons, Faenza continua à se tenir à la tête de l'industrie céramique. « Il y a à Faenza, dit Leandro Alberti, beaucoup de remarquables ou-
» vriers en vases de terre cuite. Ils les façonnent avec tant d'art et les couvrent de couleurs
» si diverses et de figures si bien traitées, que ces vases ont la prééminence sur tous ceux
» qui se fabriquent en Italie (1). »

La correction du dessin, la douceur du coloris, et surtout l'éclat et la pureté de son émail blanc, sont les principales qualités des productions de Faenza, *che fa le maioliche si bianche e polite*, écrivait Garzoni dans sa *Piazza universale* (2). L'émail est souvent teinté en bleu pour servir de couverte à la terre.

Le bleu clair, le bleu foncé, dit bleu-lapis, et l'orangé, sont les couleurs dominantes. Le rouge peut aussi signaler les ateliers de Faenza. Ce rouge y existait dès la fin du quinzième siècle. On le trouve en effet sur ce plat du musée de Cluny (n° 2080) que nous venons de citer. On le retrouve au commencement du seizième siècle, sur un beau plat, daté de 1508, et sur les carreaux du palais Petrucci, datés de 1509, dont nous parlerons plus loin. Enfin le céramiste Piccolpasso, qui écrivait en 1548, dit qu'il n'avait trouvé ce rouge que dans l'atelier de Vergiliotto de Faenza (3). L'affirmation de cet auteur, qui était à la tête d'une fabrique de maiolica, et qui donne dans son *Traité de l'art du potier* la composition des différentes couleurs employées dans les ateliers céramiques en réputation, ne permet pas d'attribuer arbitrairement à une autre fabrique l'invention de ce rouge. Si on le trouve plus tard dans l'atelier de Cafaggiolo, c'est qu'il y avait été introduit par un artiste de Faenza. Au surplus, les peintres de la seconde époque de la maiolica ne se sont jamais servis de rouge dans les carnations ; cette couleur était trop difficile à manier. Ils employaient, même avec timidité, quelques touches de jaune d'ocre tirant sur le brun rouge.

Les ateliers céramiques de Faenza firent un fréquent emploi des grotesques dans l'ornementation des maiolica. Le plus ordinairement, le décor s'enlève en clair sur un fond bleu-lapis ou orangé, ou alternativement sur les deux couleurs, qui sont très-brillantes. Les plus belles peintures de ce genre sont celles qui offrent des compositions très-capricieuses, coloriées de diverses couleurs et se détachant sur un beau bleu-lapis

(1) *Descrittione di tutta Italia*..., édit. de 1550, f° 282, v°. Nous rappelons qu'Alberti écrivait dans le premier tiers du seizième siècle (voyez page 275, note).

(2) Discorso XLVII.

(3) « Nella bottega di Vergiliotto in Faenza. » (*I tre Libri dell' arte del vasajo.* Roma, 1857, p. 48).

très-éclatant. Nous donnerons comme un exemple de ce qui a été fait de mieux un plat reproduit en couleur par MM. Darcel et Delange dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 23). Il appartient à la célèbre collection de M. Andrew Fountaine de Norford-Hall (Angleterre). Le sujet se détache sur un fond bleu-lapis ; le rouge, le jaune et le vert sont les couleurs employées ; les figures sont modelées en verdâtre. Une femme couchée sur le bord tient un cartouche où la date de 1508 est inscrite ; de l'autre côté, un satyre porte un cartouche semblable où on lit les lettres I. R., monogramme de l'artiste inconnu, qui dans cette peinture a déployé un grand talent. Cette belle pièce justifie la primauté qui était acquise, à cette époque reculée, aux maiolica de Faenza. Lorsque les peintres de Faenza traitent un sujet, ils offrent une composition intelligente, un dessin très-correct et fin, et un coloris naturel.

Le revers des pièces de Faenza est laissé en blanc ou teinté en bleu clair ; quand le revers est blanc, on y voit ordinairement des imbrications ou des filets bleus et jaunes; quand il est bleu, des cercles ou des spirales bleu foncé et jaunes.

Nous terminerons ce qui a rapport aux fabriques de Faenza durant la seconde époque en citant quelques pièces intéressantes où l'on trouve, soit le nom de Faenza, soit des dates, soit des noms ou des monogrammes d'artistes, ou bien des pièces qui ont été publiées par la gravure ou la lithochromie et que chacun peut consulter:

1° Une coupe basse (*fruttiera*), qui appartenait autrefois à la collection Delsette (1), et qui est aujourd'hui conservée dans la belle collection de M. Basilewski (2). Deux femmes nues entrent dans le bassin d'une fontaine; un satyre les regarde du haut d'un rocher d'où l'eau jaillit. Au revers on lit cette inscription : 1503 *adj* 17 *de novembre*. 2° Un très-beau plat avec un décor d'arabesques, daté de 1507, appartenant à M. Gustave de Rothschild. 3° Trente pavés ou pièces de bordure provenant du palais Petrucci à Sienne, qui sont conservés au Louvre sous les n°s 111 à 140 de la *Notice des faïences* de 1864 : ils sont décorés d'arabesques très-diverses traitées dans le style et avec les couleurs ordinaires des fabriques de Faenza ; plusieurs pièces notamment offrent le rouge qui leur est particulier. Dans le pavé numéroté 111, un cartouche porte la date de 1509 ; les cinq pavés qui suivent, n°s 112 à 116, sont de la même fabrication ; les autres, d'après la *Notice*, seraient postérieurs de quelques années et auraient été faits vers 1520. Tous y sont classés sous la rubrique de Cafaggiolo, ce que nous ne pouvons admettre : nous établirons plus loin que l'atelier temporaire de Cafaggiolo n'existait pas en 1509, et pas encore peut-être en 1520. 4° Un plat de la collection de M. Salomon de Rothschild, représentant le supplice d'un saint, porte au revers, au centre d'une décoration d'imbrications bleues et orangées, cette inscription : FATO IN FAVENZA 1523. 5° Un très-beau plat qui est reproduit dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange (n° 15) : au centre est un portrait de femme autour duquel se déroule une suite d'ornements, où le rouge particulier à Faenza domine; sur le bord est une torsade rouge.

On ne connaît que quelques-uns des artistes qui ont illustré les fabriques de Faenza durant la période dont nous nous occupons. Nous pouvons citer : 1° Biagio de' Biasini, qui

(1) N° 117 du catalogue de M. Frati, *Di un' insigne raccolta di maioliche dipinte*. Bologna, 1844.

(2) N° 362 du *Catalogue raisonné de la collection Basilewski*, publié par MM. Darcel et Basilewski. Paris, 1874. Cette pièce est reproduite dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange. Paris, 1869, n° 47.

fut appelé de Faenza à Ferrare, en 1515, par Sigismond d'Este, le dernier des fils d'Hercule Ier, pour y établir un atelier de fabrication de maiolica. Les archives compulsées par M. Campori ont établi que Biagio était resté au service de Sigismond jusqu'en 1524 (1). 2° Antonio, artiste de talent, qui fut appelé en 1522 à Ferrare pour relever l'atelier particulier du duc Alphonse, que la guerre avait fait abandonner ; il était accompagné de Francesco de Bologne, modeleur chargé de façonner les vases (2). 3° Cesare Cari, peintre, qui a travaillé à Faenza jusqu'en 1536, qu'il alla s'établir à Urbino (3). 4° Athanasius Baldasara Manara, qui a signé tantôt de son nom, tantôt de ses initiales B. M. Il est à croire qu'il avait un atelier où travaillaient des élèves qui ne le valaient pas, car les pièces signées de lui ou de ses initiales offrent deux manières différentes. Les unes peuvent être comparées à ce qui a été fait de mieux, les autres semblent indiquer des productions tout industrielles.

On doit regarder comme appartenant aux pièces très-soignées un plat de la collection de M. Fortnum exposé en 1862, dans le Musée Kensington à Londres (4). On y voit représenté le triomphe du Temps. Au centre du revers est cette inscription : BALDASARA MANARA FĀN (Faenza). Et à la seconde manière, deux pièces appartenant au Musée Britannique : l'une, qui provient de la collection Bernal, n° 1999 du catalogue (5), porte la date de 1534 et la signature F. Athanasius B. M. ; l'autre, qui reproduit la figure du porte-étendard du duc de Ferrare, a au revers cette inscription : MILLE CIMQUECENTO TRENTA SEJ. A DJ TRI DE LUJE (1536, le 3 juillet) BALDASARA MANARA FAENTINE FACJEBAT (6).

Parmi les ateliers de Faenza qui ont produit de bons ouvrages, il faut compter celui de Pirota. Le musée de Bologne conserve un plat où l'artiste a représenté le couronnement de Charles-Quint. Il porte au revers : FATO IN FAENZA IN CAXA (*casa*) PIROTA. Sur le revers d'un plat de la collection de M. Gustave de Rothschild, dont la peinture reproduit l'histoire de la coupe de Joseph, on lit cette inscription : 1525. FATE IN FAE (*nza*) ICA (*in casa*) PIROTE.

Sur des maiolica qui proviennent évidemment de Faenza, on rencontre un assez grand nombre de monogrammes inexpliqués (7). Parmi les artistes de l'époque dont nous nous occupons, qui ont laissé de bons ouvrages, on doit mentionner celui qui avait pour monogramme un grand O croisé de deux traits, avec un point dans l'une des sections formées par ces traits. Le Louvre possède un plat et une coupe avec ce monogramme, et le Musée Britannique quelques spécimens sur lesquels, avec la marque, on lit les dates de 1525 et 1527.

2° *Pesaro.*

Pesaro s'élève sur la Foglia, près de l'endroit où elle se jette dans la mer Adriatique. On tirait de cette rivière une argile excellente pour la fabrication des poteries. Pesaro en

(1) Campori, *Notizie storiche e artistiche della maiolica di Ferrara*. Modena, 1871, f° 33.

(2) Idem, *ibid.*, p. 28.

(3) Lazari, ouvr. cité, p. 61.

(4) N° 5187 du *Catalogue of the special Exhibition of works of Art... on loan at the South Kensington Museum*. London, 1862

(5) *A Guide to the knowledge of Pottery... of the Bernal collection...* London, 1857, p. 216.

(6) C'est une plaque circulaire qui vient de la vente faite par M. Delange en 1853, n° 86 du catalogue.

(7) M. Darcel, *Notice des faïences peintes du Louvre*. — MM. d'Armaillé et Salvetat, dans leur traduction de l'*History of Pottery* de M. Marryat, et M. A Jacquemart, dans les *Merveilles de la céramique*, ont donné la figure d'un grand nombre de sigles et de monogrammes d'artistes.

fournissait Venise (1), et ses propres fabriques pouvaient s'en approvisionner à peu de frais; aussi produisirent-elles beaucoup de belles faïences, qui jouissaient d'une grande réputation. Cependant il reste peu de documents et peu de pièces se rapportant à la fabrication des maiolica à Pesaro depuis le commencement du seizième siècle jusqu'à l'avénement de Guidobaldo II. Passeri, archéologue éminent, éditeur et continuateur du savant Gori, qui occupait à Pesaro une position considérable et avait toutes les archives de la ville à sa disposition, a laissé une histoire des peintures sur maiolica faites dans cette ville, et c'est à ce qu'il en dit qu'on doit s'en rapporter. Nous l'avons déjà cité plusieurs fois.

La mezza maiolica était fort bien exécutée à Pesaro et enrichie de bonnes peintures ; aussi elle y resta longtemps encore en vogue après l'introduction de la couverte d'émail stannifère dans les fabriques de poteries. Ce ne fut que vers 1500 que la fabrication des maiolica prit réellement de l'extension à Pesaro. Les sujets traités sur la mezza maiolica continuèrent à être exécutés sur la nouvelle couverte d'émail, et l'on est dans l'usage d'attribuer à Pesaro les plats dont le fond est rempli par un buste d'homme ou de femme, accompagné d'inscriptions offrant un nom ou une sentence, comme : FAUSTINA BELLA PULITA ASAE AVANZA CHI FORTUNA PASSA (2). On trouve aussi des figures en pied et des sujets sur les plats de Pesaro. Ce qui distingue surtout les produits de cette fabrique, ce sont les reflets métalliques qu'ils produisent : jaune à reflets verdâtres, jaune chamois, jaune orangé, jaune clair à reflets verts ou rouges, jaune verdâtre à reflets pourpres.

Suivant Passeri, les artistes céramistes de Pesaro ne se contentèrent pas de la peinture pour orner leurs maiolica : « Ils modelèrent encore et colorièrent leurs ouvrages. Ils faisaient des fontaines de formes bizarres, décorées d'arabesques ou de sujets à figures très-bien exécutés, pour placer dans les jardins ou sur les tables. Ils modelaient des statuettes et des groupes avec la même destination, et surtout de grands encriers d'apparat offrant différents emblèmes et des compartiments ingénieux, des figures d'animaux de toute sorte, et des vases à fruits décorés de fruits modelés qu'on distinguait difficilement des fruits naturels. » Passeri signale aussi des coupes singulières pour la forme et pour la couleur et des vases à surprise. Les céramistes de Pesaro enrichirent encore des plats et des bassins d'entrelacs et de divers ornements en relief; ils devaient servir, soit pour surtouts de table, soit pour garnir les crédences. Ces reliefs étaient coloriés de couleurs différentes de celle du fond (3).

3° *Gubbio.*

L'histoire de la fabrique de Gubbio peut se résumer dans celle des travaux de Giorgio Andreoli, qui en fut le fondateur vers 1485, comme le prouve le plat signé de lui, qui est conservé au musée de Sèvres et qui porte avec son nom cette date. Giorgio, né à Pavie, était venu fort jeune s'établir à Gubbio avec ses deux frères, Salimbene et Giovanni, qu'il s'était associés. Giorgio était donc étranger à la ville de Gubbio ; mais en 1491 ses beaux

(1) PICCOLPASSO, *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 5.

(2) Plats du Musée du Louvre, n°s 172 et 177 de la *Notice* de 1864. On trouve dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE la reproduction de deux beaux plats de ce genre.

(3) PASSERI, chap. XVII, édit. de 1838, p. 85.

travaux lui firent accorder le droit de bourgeoisie et le patriciat. Non-seulement il était peintre, mais encore modeleur en terre cuite et revêtait ses travaux de l'émail stannifère que Luca della Robbia avait employé avec tant de succès. Peu de ses sculptures sont venues jusqu'à nous, et nous n'avons pu en signaler que quelques-unes (1) ; mais ses plats enrichis de belles peintures existent en assez grand nombre dans les collections. Ils sont remarquables surtout par la vigueur et la richesse du coloris. On y trouve le jaune d'or, le rouge-rubis, et ce lustre à reflets métalliques dont aucune fabrique n'avait pu égaler l'éclat merveilleux. Giorgio n'a jamais cessé d'améliorer son dessin.

Il signait le plus souvent ses ouvrages des sigles M° G° (Maestro Giorgio) exprimés en caractères cursifs. On connaît de lui d'autres marques. Ainsi, il a un monogramme formé d'un G posé sur un A avec un I entre les jambages de l'A, qui appartiendrait, suivant M. Darcel, à l'année 1534 (2). Il ajoutait souvent une date à son monogramme. Les recherches de Lazari semblent établir qu'on ne connaît pas de date antérieure à 1518 sur des pièces de vaisselle (3). Il est donc probable que jusqu'à cette époque, sauf un essai en 1485, Giorgio se serait uniquement livré à la plastique émaillée. Les derniers travaux de Giorgio seraient de 1537, d'après Passeri (4).

L'opinion de ce savant, qui a dû s'établir sur quelque document, paraît d'ailleurs fort probable, quand on fait attention que Giorgio, en obtenant le droit de cité et le patriciat à Gubbio en 1491, ne pouvait pas avoir alors moins de vingt-cinq ans ; si à ces vingt-cinq ans on ajoute les quarante-six années qui s'étaient écoulées de 1491 à 1537, on voit qu'en cette année 1537 notre artiste était âgé de soixante et onze ans. C'était bien pour lui le moment de la retraite. Cette date assignée à la cessation de ses travaux apporte une solution satisfaisante à une question très-controversée dont nous allons nous occuper.

Giorgio avait un fils, Vicenzo, désigné par abréviation sous le nom de Cencio ; il l'avait associé à ses travaux. On n'était pas d'abord très-certain de cette filiation ; mais des actes authentiques, portant les dates de 1545 et 1549, découverts par M. Raffaelli dans les minutes d'un notaire de Gubbio, établissent que Vicenzo était fils de Giorgio Andreoli et qu'il était potier : « *Vincentius* M (*agistri*) *Georgii Andreoli figulus de Eugubio* (5). » Ainsi Vicenzo était surtout modeleur ; c'était sans doute lui qui, dans l'atelier de son père, façonnait les pièces de vaisselle et décorait les vases d'ornements ou de figurines en relief, car le mot *figulus* en latin signifie et potier et modeleur. Il est possible qu'il se soit essayé à peindre quelques pièces : on en connaît une en effet avec le sigle qui lui appartient, et la date de 1535 ; mais il était avant tout modeleur. Un plat de la collection de M. Louis d'Armaillé, dont MM. d'Armaillé et Salvetat ont donné la reproduction dans leur traduction de l'*History of Pottery* de M. Marryat (6), nous semble confirmer l'opinion de Passeri sur l'époque de la cessation des travaux de Giorgio et de l'entrée en fonctions de son fils Vicenzo comme

(1) Voyez plus haut, page 270.

(2) On trouvera les différents monogrammes de Giorgio dans la *Notice des faïences du Louvre* de M. DARCEL, dans la traduction de l'ouvrage de M. MARRYAT déjà cité, et dans les *Merveilles de la céramique* de M. JACQUEMART.

(3) *Notizia delle opere della raccolta Correr*, p. 56.

(4) *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. XI.

(5) *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel-Durante*, p. 60, note 2.

(6) Tome Ier, pages 160 et 161.

maître de l'atelier. Cette pièce reproduit à l'intérieur un buste de jeune fille, *Camilla Bella*, et au revers la date de 1537, le sigle ordinaire de Giorgio, M° G°, en rouge-rubis, et au-dessous la lettre N en jaune d'or (1). Le N a toujours passé pour le monogramme de Vicenzo, *Vincentius* en latin, parce qu'on y trouve le V, l'I et le N. S'il pouvait rester quelques doutes à cet égard, ils seraient levés par cette circonstance que le sigle N est assez souvent accompagné d'un C. Ainsi, sur un plat de 1537, on voit pour la première fois, au-dessous du monogramme ordinaire de Maestro Giorgio, le monogramme de son fils Vicenzo qui lui succédait.

Mais avant d'expliquer les conséquences que nous voulons tirer de la substitution de Vicenzo à Giorgio en 1537, revenons à celui-ci. Les pièces signées du monogramme de Giorgio sont en nombre assez considérable, et jusque dans ces derniers temps cet artiste jouissait parmi les amateurs d'une grande réputation ; les plats signés de son monogramme avaient acquis dans les ventes un prix très-considérable. Deux plats à reflets métalliques, décorés seulement d'armoiries, après avoir appartenu à la collection Debruge, étaient passés dans celle du prince Soltykoff ; à la vente de cette collection en 1861, ils n'ont pas été adjugés pour moins de 4725 francs (2). Mais depuis quelque temps on a voulu rabaisser de beaucoup le mérite de Giorgio. La collection de M. Soulages ayant été achetée pour l'Angleterre, M. Robinson, le savant conservateur du Musée Kensington, a été appelé à rédiger le catalogue de cette collection ; on y trouvait plus de quarante pièces de Giorgio, appartenant à toutes les époques de sa carrière artistique. L'examen de ces pièces et les études spéciales auxquelles s'est livré M. Robinson lui ont fait admettre qu'on ne devait pas considérer Giorgio comme l'inventeur des reflets métalliques irisés, dont il aurait acquis le secret d'un artiste de Gubbio, son prédécesseur, et que les pièces portant la signature de Giorgio sont l'œuvre de plusieurs artistes qui envoyaient leurs travaux à Gubbio pour y recevoir les couleurs à reflets irisés dont seul il avait le secret. M. Darcel a adopté cette opinion et en a développé les motifs dans sa *Notice des faïences italiennes du Louvre*. Il ne laisserait à la fabrication de Giorgio que les pièces d'un caractère archaïque à reflets rouges, antérieures à 1525, un certain nombre de plats décorés d'un grand buste de femme en costume du seizième siècle, et enfin les coupes à feuillages et à fruits en relief, derrière lesquels on trouve le N de Vicenzo. La différence de style entre les différentes peintures qui portent les sigles de Giorgio, quelques lettres qui (bien rarement) accompagnent son monogramme, et qu'on regarde comme les initiales des peintres, deux dates différentes inscrites sur le même plat, l'une à l'intérieur, l'autre au revers, sont certainement des raisons qui ne manquent pas de valeur à l'appui de l'opinion de MM. Robinson et Darcel ; mais tout cela peut s'expliquer par le changement de manière du peintre aux différentes époques de sa longue carrière, par le travail des frères de Giorgio et de son fils, différant sans doute de celui du maître dont les sigles étaient le plus ordinairement apposés sur toutes les pièces orties de son atelier, par les initiales des personnes qui avaient commandé les poteries, et par un travail commencé dans une année et terminé l'année suivante. D'un autre côté, il semble bien difficile que des artistes de talent aient ainsi consenti à laisser Giorgio mettre son

(1) On retrouvera le *fac-simile* de l'inscription qui est au revers du plat de 1537, dans la *Notice des faïences du Louvre* de M. Darcel, p. 269.

(2) Ce sont les n°s 1142 et 1143 de notre *Description de la collection Debruge*, et n°s 679 et 680 du *Catalogue de la collection Soltykoff*. Ces plats appartiennent aujourd'hui à M. Sellières.

nom sur leurs œuvres sans y joindre le leur. Le célèbre Xanto, dont un grand nombre de peintures sont à reflets métalliques, a presque toujours inscrit son nom ou son monogramme sur ses œuvres, et l'on n'y trouve pas celui de Giorgio. On répond que Giorgio était aux gages de Xanto. Tout cela est possible ; mais nous voudrions des preuves plus convaincantes avant de dépouiller Giorgio Andreoli de la haute réputation qui lui était acquise par ses œuvres signées, et de le réduire à n'avoir été « qu'un entrepreneur de reflets métalliques » travaillant à façon pour d'autres ateliers, ou achetant les faïences des autres peintres pour » les revendre plus cher après les avoir rehaussées de lustre métallique ». Il faut dire encore qu'il n'était pas absolument nécessaire d'avoir recours à Giorgio pour donner aux maiolica le lustre métallique. Les ateliers de Pesaro en connaissaient les procédés, et, comme nous venons de le dire, Xanto, à Urbino, en faisait un fréquent usage. Giorgio, qui était sculpteur et peintre habile, n'avait donc aucun intérêt à se réduire au triste rôle d'entrepreneur de lustre métallique, qu'il produisait mieux que tout autre, il est vrai, mais enfin qu'on arrivait à produire dans d'autres fabriques.

Le musée de Bologne et l'hôpital des incurables de Pesaro conservent de très-belles pièces de Giorgio Andreoli ; et dans une quantité assez considérable de pièces signées de lui, on ne trouve pas cette différence absolue de style que les archéologues qui veulent faire de notre artiste un entrepreneur de reflets se plaisent à signaler. M. Darcel, qui veut réduire Giorgio à ce triste métier, a publié dans son *Recueil de faïences italiennes* trois magnifiques plats tirés des collections de MM. Dutuit, Parpart et Fountaine, tous signés de Giorgio, avec les dates de 1520 et 1525. Il n'y a pas là de différence de style dans le dessin ; les mêmes couleurs se retrouvent dans tous les trois ; il y a surtout un brun rougeâtre éclatant qui paraît particulier à l'atelier de Giorgio. Ces pièces sont si parfaites, qu'il est impossible de supposer que l'artiste qui les aurait exécutées, ait pu consentir à ne pas les signer et à en laisser tout l'honneur à Giorgio. L'une de ces pièces où l'on voit Pâris tenant la pomme et les trois déesses nues attendant son jugement, porte au-dessous du nom de Giorgio les lettres B.D.S.R. On veut que ces lettres soient les sigles du peintre. S'il en était ainsi, un artiste de ce talent aurait fait d'autres œuvres et l'on retrouverait les mêmes sigles sur d'autres maiolica ; mais ces lettres n'ont jamais paru sur d'autres pièces. Elles ne peuvent être que les initiales de celui qui, ayant commandé une si belle œuvre, a voulu la faire marquer ainsi pour constater sa propriété, comme on le fait pour l'argenterie. Le peintre de ces trois beaux plats est certainement Giorgio Andreoli qui les a signés.

Mais si Giorgio Andreoli a cessé de travailler en 1537, si son fils Vicenzo lui a succédé à cette époque, comme semble l'indiquer le N monogramme de celui-ci apposé au-dessous de la marque M° G° sur le plat de la collection de M. Louis d'Armaillé que nous venons de signaler, il est possible que Vicenzo, qui n'avait pas le talent de son père dans la peinture et qui était avant tout fabricant de poteries, *figulus*, se soit fait une ressource de la connaissance des procédés d'exécution des reflets métalliques, en les appliquant sur toutes les peintures qui lui étaient présentées ; il est possible encore qu'il ait acheté des maiolica peintes par différents artistes pour les revendre plus cher après les avoir rehaussées du lustre métallique. Il aura certainement conservé sur toutes ces pièces le monogramme de son père, qui devenait pour lui une marque de fabrique. Ainsi serait expliquée la différence

de style entre les différentes peintures qui portent les sigles de Giorgio et les lettres qui les accompagnent quelquefois.

Vicenzo continua longtemps après 1537 son état de fabricant de poteries dans l'atelier de Gubbio. Des documents tirés des minutes des notaires par M. Raffaelli ont appris qu'en 1545, il avait marié sa fille Antonia à Francesco, fils de Guido Bertoldi, potier de Castel-Durante. En 1556, ce Francesco donnait une quittance définitive à son beau-père. Dans ces actes rédigés en latin, Vicenzo est dénommé *Vincentius dalla maiolica de Eugubio*. Ce surnom *dalla maiolica* pris par Vicenzo constate qu'il continuait à cette époque à enrichir les poteries de lustre métallique, car on sait que pendant longtemps le nom de maiolica ne fut appliqué qu'aux faïences enrichies de peintures à lustre métallique (1). Vicenzo a fait son testament en 1576 et a encore vécu au delà (2). On pourrait donc appliquer à Vicenzo cette qualification d'entrepreneur de reflets métalliques que MM. Darcel et Robinson donnent à tort à Giorgio Andreoli, peintre distingué, qui par de très-belles œuvres avait acquis une grande réputation.

Après Giorgio, ses deux frères et son fils Vicenzo, on ne cite comme peintre sur maiolica à Gubbio que Prestino, cité par Lazari (3) comme ayant fait un plat portant au revers, avec la date de 1557, cette inscription : *In Gubbio per mano di mastro Prestino.* L'inscription a-t-elle été bien lue, et ce Prestino ne serait-il pas le même que Perestino, dont nous avons cité un bas-relief (4).

4° *Urbino.*

Passeri prétend que les fabriques de poteries d'Urbino étaient établies à Fermignano, village situé à trois milles de la ville, sur le Metauro, qui fournissait une argile excellente pour faire les pièces fines. Piccolpasso ne confirme pas cette assertion, mais il reconnaît que les potiers d'Urbino se servaient du limon de ce fleuve, et fait connaître le moyen qu'ils employaient pour se le procurer (5). Les fabriques d'Urbino ont produit de très-belles maiolica durant l'époque dont nous nous occupons. Nous avons cité plus haut deux artistes qui y travaillaient en 1501 et 1502, et après eux nous n'avons pu faire mention que de Giovanni Maria, qui avait abandonné les ateliers d'Urbino pour ceux de Castel-Durante, où il signait une coupe de maiolica avec la date de 1508. Il nous faut ensuite arriver jusqu'en 1521 pour trouver un artiste d'Urbino. Cette interruption dans la fabrication des maiolica de luxe, qui exigeait l'appui du souverain, nous paraît expliquée par les événements politiques. En effet, Guidobaldo Ier, duc d'Urbino, mourait en 1508, laissant pour héritier Francesco Maria della Rovere, neveu de Jules II. Jusqu'à la mort du pape (1513), Francesco Maria, qui avait le commandement de son armée, fut entièrement absorbé dans la conduite de guerres très-sérieuses et ne put avoir le loisir de s'occuper des fabriques de maiolica ; elles ne durent plus alors produire que des objets ordinaires et usuels. Après la

(1) Voyez plus haut, page 273.

(2) M. Raffaelli, *Memorie istor. delle maioliche lavor. in Castel-Durante,* p. 60 et 61.

(3) *Notizia delle opere della raccolta Correr,* p. 16.

(4) Voyez page 270.

(5) *I tre Libri dell' arte del vasajo,* p. 5.



mort de Jules II, Francesco Maria eut à combattre le pape Léon X qui avait envahi le duché d'Urbin. Il succomba dans cette guerre, et le pape donna l'investiture du duché à Laurent de Médicis, son neveu (1516), qui ne jouit pas longtemps de sa souveraineté. Il mourut en 1519, et le pape réunit le duché aux États de l'Église. Mais à la mort de Léon X (1521), Francesco Maria rentra en possession du duché d'Urbin aux acclamations de tous les habitants.

A partir de cette époque, les fabriques d'Urbino, protégées par le duc, commencèrent à refleurir et devinrent bientôt les plus importantes de toutes. C'est dans l'année même de la rentrée de Francesco Maria dans ses États, que se fait connaître le peintre Nicolò, qui doit être le Nicolò di Gabriele cité par Lazari (1). Cet artiste avait dû travailler à Faenza durant la suspension des travaux d'art dans les fabriques d'Urbino, car ses premières peintures sont complétement empreintes du style de Faenza. Plus tard il modifie sa manière en donnant plus de chaleur à son coloris ; il se fait surtout remarquer par une grande finesse dans le dessin des têtes. Nous pouvons citer de Nicolò : 1° Un plat de la collection de M. Basilewski (2), où il a représenté un prince portant la couronne à rayons des ducs souverains italiens et tenant son bâton de commandement, assis sous une arcade enrichie de deux colonnes. Sur les piédestaux on lit ces inscriptions : DOMINE MEMENTO MEI. — SPES MEA IN DEO EST. Dans le fond on aperçoit la mer qui bordait à l'orient les Etats de Francesco Maria. Au centre du revers est un monogramme très-caractéristique, composé de toutes les lettres qui entrent dans le nom Nicolò, et au-dessous la date de 1521 : Cette peinture ne ferait-elle pas allusion à la restauration de Francesco Maria ? 2° Un plat conservé dans la galerie des Offices de Florence, où l'on voit une belle peinture d'après Raphaël, avec la signature Nicolò da Urbino et la date de 1528. 3° Un plat au Musée Britannique, dont la peinture représente un sacrifice à Diane, signé Nicolò da V. 4° Un fond de plat appartenant au Musée du Louvre (n° 324 de la *Notice* de 1864), où l'artiste a peint la partie centrale du Parnasse de Raphaël. Au revers on voit le monogramme dont est signé le plat de 1521, et au-dessous : DA URBINO. Lazari cite deux céramistes contemporains de Nicolò, Frederico di Giamantonio et Gianmaria Mariani, qui travaillaient en 1530 à Urbino. Il ne signale aucune de leurs œuvres, mais on peut en rencontrer plus tard.

L'artiste qui a jeté le plus grand éclat sur la céramique d'Urbino à l'époque dont nous nous occupons, est Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Il a signé ainsi en toutes lettres, avec la date de 1531, un plat conservé dans le British Museum de Londres. Au revers d'une coupe appartenant au Musée du Louvre (n° 295 de la *Notice* de 1864), il fait connaître le lieu où il travaillait par cette inscription : FRANCESCO XANTO A : ROVIGIESE PĪ (*nse*) ī (*n*) URBINO. Il ajoute également le nom d'Urbino à sa signature sur une autre coupe du même musée datée de 1532 (n° 296 de la *Notice*) ; mais sa signature est rarement aussi complète que dans les trois pièces que nous venons de citer. Lorsqu'il est connu et qu'il sait avoir acquis de la réputation, il se contente souvent de signer ses œuvres des sigles F. X. A. R., comme sur une coupe du Louvre de 1533 (n° 297 de la *Notice*), ou plus simplement des sigles F. X., comme sur un beau plat à reflets métalliques que reproduit notre planche LXVIII. Plus tard

(1) *Notizia delle opere della raccolta Correr*, p. 61.
(2) Cette pièce a été reproduite n° 55, dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE.

il se borne au monogramme X que l'on voit avec la date de 1540 sur un plat qui était conservé dans la collection du Collége romain à Rome, et sur un plat, daté de 1538, dont MM. Darcel et Delange ont donné la reproduction en couleur dans leur *Recueil de faïences italiennes*, n° 82.

On connaît des peintures signées de Xanto depuis 1531 jusqu'en 1542. Lazari a lu la date 1530 dans les lettres MDXXK inscrites sur une coupe d'accouchée appartenant au musée Correr de Venise (1). A-t-il eu raison? Xanto était helléniste, et il a souvent mis des lettres grecques dans ses peintures. Le kappa, qui représente le nombre vingt dans la langue grecque, étant joint à deux X valant vingt en latin, il nous semble qu'il faut lire 1540 dans cette date singulièrement exprimée. La date de 1531 est assez commune : le Musée du Louvre possède une coupe (n° 295 de la *Notice*) qui est datée de ce millésime. Ce musée conserve encore un plat et une coupe portant le monogramme X et la date 1540 (n°s 303 et 304 de la *Notice*). Les dates intermédiaires se présentent très-fréquemment, celles de 1541 et de 1542 sont rares. M. Darcel (2) a signalé la date de 1541 sur un très-beau plat de la collection de M. Marryat, où est représentée la prise du fort de la Goulette par Charles-Quint. Suivant lui, ce plat serait signé du monogramme X. M. Marryat a donné dans son *History of Pottery* la reproduction de cette peinture et des inscriptions qui sont au revers du plat (3). On y lit en effet : MDXXXXI et *in Urbino nella bottega di Francesco Silvano*. Mais le monogramme X n'existe pas dans la reproduction de M. Marryat. Nous n'avons pas vu la pièce, et nous ne pouvons dire s'il y a oubli de sa part dans la transcription des inscriptions, ou erreur de la part de M. Darcel. En jugeant de la pièce d'après le dessin donné par l'auteur de l'*History of Pottery*, nous voyons que la composition s'écarte entièrement des modèles adoptés par Xanto, qui d'ailleurs n'a jamais travaillé que dans son atelier, et cette pièce serait la seule que Xanto aurait peinte dans un atelier étranger. Quant à la date de 1542, on la trouvait sur un plat de la collection Delsette (n° 198 du catalogue de M. Frati), avec le monogramme de Xanto, qui y avait peint la mort de Léandre et Héro se jetant dans la mer.

Xanto a presque toujours travaillé sur les gravures des œuvres de Raphaël, mais il n'est pas un copiste servile : il prend souvent un groupe et le modifie suivant son caprice, et sait donner à une figure tirée de l'œuvre du maître une destination différente. Son dessin a du style et de l'ampleur, et ne manque pas de correction. Son coloris est très-éclatant. Le ton général en est clair avec des oppositions d'un brun foncé et d'un noir brillant dans les rochers, dans les troncs d'arbres et dans les accessoires. Il emploie les verts brillants dans les feuillages et les draperies et un bistre brun dans le modelé des carnations. On trouve dans ses peintures le rouge-rubis et le jaune à reflets métalliques, qui cessèrent bientôt après lui d'être en usage. On en rencontre cependant qui sont sans reflets.

Nous devons encore parler ici de Guido Durantino, bien que les pièces sorties de son atelier aient atteint leur plus grande vogue postérieurement à l'avénement de Guidobaldo II. Guido, né à Castel-Durante, était fils de Nicolò Pellipario, potier de cette ville. Il vint s'éta-

(1) N° 236 du catalogue de cette collection déjà cité.

(2) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 180.

(3) *Histoire des poteries*, par M. MARRYAT, traduction de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, p. 215.

blir à Urbino vers 1520, et dans cette nouvelle résidence on lui donna le surnom de Fontana, qu'il transmit à sa descendance. Quant à lui, il ajouta toujours à son nom de Guido celui de Durantino, qui rappelait le pays où il avait pris naissance. Guido avait trois fils, Orazio, Camillo et Nicolò, qu'il amena, tout jeunes encore, avec lui à Urbino ; tous les trois travaillèrent fort longtemps dans son atelier. Orazio et Nicolò moururent avant leur père ; ils laissèrent chacun un fils, nommés Guido et Flaminio, qui furent peintres sur maiolica. Ces faits résultent des documents découverts par MM. Pungileoni et Raffaelli (1). Les fils de Guido Durantino ont bien rarement marqué d'un monogramme les peintures qu'ils exécutaient dans l'atelier commun, qui avait déjà une grande réputation antérieurement au règne de Guidobaldo II. C'est à Guido Durantino que le connétable de Montmorency, grand connaisseur en fait d'art, commanda en 1535 un service de maiolica. Plusieurs pièces existent encore, reconnaissables aux armes du connétable qui y sont peintes. Le British Museum en conserve une au revers de laquelle on lit : IN BOTEGA DI M° GUIDO DURANTINO IN URBINO 1535. MM. Darcel et Delange en ont publié une autre dans leur *Recueil de faïences italiennes*, (n° 72). Le musée céramique de Sèvres possède une assiette qui porte la même inscription avec les armes du cardinal Duprat. On voit encore les armes du cardinal sur un plat à gargouille appartenant au Louvre (n° 329 de la *Notice* de 1864), au revers duquel est cette inscription : NELLA BOTEGA DI M° GUIDO DURANTINO IN URBINO. Le mérite fort inégal des peintures qui sont sorties de l'atelier de Guido Durantino prouve qu'il était avant tout entrepreneur de maiolica décorée, qu'il employait des peintres de plus ou moins de talent, suivant le prix qu'on voulait mettre à ses productions; mais le titre de maestro qui lui est donné constate qu'il était artiste. Cependant on ne saurait dire la part qu'il a prise personnellement aux travaux de son atelier.

5° *Castel-Durante.*

La fabrique de Castel-Durante a certainement beaucoup produit antérieurement à Guidobaldo II, et cependant on ne connaît qu'un petit nombre d'artistes qui y aient travaillé. Nous avons déjà cité un bon peintre qui signait son œuvre avec la date de 1508 ; nous devons nommer ensuite Sebastiano di Marforio, qui a signé par cette inscription : NE LA BOTEGA DI SEBASTIANO DI MARFORIO, et daté de 1519, un vase décoré d'arabesques à couleurs éclatantes, appartenant au British Museum et provenant de la collection Bernal (2). Sur la base du vase on lit : IN CASTEL DURA. On trouve la même mention, avec la date de 1525, sur deux coupes du Musée du Louvre (n[os] 236 et 237 de la *Notice*). Le British Museum possède un disque qui porte aussi cette inscription : IN CASTEL DURANTE, avec la date de 1526. Didon et Ascagne font le sujet de la peinture (3). Ces pièces portant le nom de Castel-Durante ont permis d'en reconnaître beaucoup d'autres appartenant évidemment à cette fabrique, et qui portent les dates de 1530 à 1539. Les pièces que nous venons de signaler ont suffi pour établir que les ateliers de Castel-Durante possédaient des artistes de talent. Ils savaient peindre des

(1) PUNGILEONI, *Notizia delle pitture in maiolica* (*Giornale arch.*, t. XXXVII, p. 333). — RAFFAELLI, *Memorie istor. delle maioliche lavorate in Castel-Durante*, p. 34. — LAZARI, *Notizia della raccolta Correr*, p. 69.

(2) *A Guide of Pottery*, n° 1841. London, 1857.

(3) Cette pièce provient de la collection Bernal, n° 2017.

sujets aussi bien que des arabesques. Les peintures de Castel-Durante sont d'un ton doux; elles se distinguèrent peu de celles d'Urbino. Cependant le ton jaune et orangé domine ordinairement dans les maiolica de Castel-Durante, tandis que le ton général bleu est préféré à Urbino. On peut supposer, non sans raison, que les ateliers de Castel-Durante ont été fondés par des céramistes venus d'Urbino, qui est très-proche, attirés qu'ils étaient par la facilité de se procurer le limon du Metauro. Cette inscription : FATO IN TERRA DURANTI APRESO A LA CITA D'URBINO (1), tracée sur un vase du musée de Cluny (n° 2981 du cat. de 1861), semble indiquer un atelier nouveau qui, s'établissant dans un village ignoré, veut faire connaître et sa situation et la nature de ses produits en mentionnant la grande ville où sont les fabriques renommées d'où il est sorti et dont il cherche à imiter les productions. Ce qui prouve l'importance des ateliers céramiques qui s'élevèrent pendant le premier tiers du seizième siècle à Castel-Durante, c'est que plusieurs artistes en sont sortis pour aller fonder au loin des fabriques de maiolica. Dans les premières années du seizième siècle, Guido di Savino alla établir à Anvers une fabrique de maiolica. Giovanni Tiseo et Lucio Gatti transportèrent vers 1530 leur atelier céramique à Corfou (2). Les recherches faites par M. Raffaelli ont fait connaître les noms d'un assez grand nombre de peintres sur maiolica qui florissaient à Castel-Durante dans le premier tiers du seizième siècle, parmi lesquels Giorgio Picchi le Vieux, qui, après s'être séparé de Marforio en 1513, ouvrit un atelier qu'il laissa en 1534 à Vinconzo, à Angiolo et à Luca (3). On n'a encore pu signaler aucune œuvre de ces peintres. Le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange donne (n° 68) la reproduction d'un plat où est représentée la fuite en Egypte, avec cette mention au revers : 1520, IN CASTEL-DURANTE.

VII

De quelques ateliers céramiques qui se sont établis antérieurement à 1538.

Dès que les grandes fabriques dont nous venons d'essayer de retracer l'histoire eurent répandu leurs belles maiolica décorées de peintures, plusieurs des souverains qui gouvernaient les petits États dont se composait l'Italie voulurent fonder dans leurs domaines, et très-souvent dans leur propre palais, des ateliers céramiques qu'ils dirigeaient suivant leur goût et qui fabriquaient toutes les maiolica dont ils avaient besoin, « une excellente » maxime, dit Passeri, étant alors reçue parmi les seigneurs, que c'était chose honteuse de » ne pas avoir dans ses domaines tout ce qui était nécessaire à la vie » (4). Un assez grand nombre des cités qui pouvaient se procurer facilement de la terre à poterie furent ainsi pourvues d'ateliers où se fabriquaient des maiolica. En dehors des cinq grandes fabriques dont nous avons parlé, Piccolpasso, qui écrivait en 1548, cite Forli, Ravenne, Rimini, Bologne, Modène, Ferrare et Venise. Mais le travail était souvent interrompu dans ces ateliers; ils n'avaient qu'une existence éphémère, et suivaient la fortune des seigneurs qui

(1) Fait au pays de Castel-Durante, près de la ville d'Urbino.
(2) PICCOLPASSO, ouvr. cité, p. 5.
(3) Ouvr. cité, p. 32.
(4) *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. XIII.

les avaient créés ou qui les protégeaient. Nous nous occuperons d'abord de ceux qui s'ouvrirent antérieurement à 1538.

1° *Ferrare.*

Les archives de Ferrare, compulsées par M. Campori (1), ont fourni des renseignements certains sur l'atelier fondé par le duc Hercule Ier ; il doit être l'un des plus anciens. Dès 1443, il y avait des potiers à Ferrare, et le marquis Lionel, fils naturel de Nicolas III (1441-1450), qui s'était emparé de la souveraineté pendant la minorité des fils légitimes de ce prince, avait fait exécuter par le potier Bastiano des tables de terre cuite revêtues d'un vernis plombifère et décorées de peintures ; elles devaient être placées autour de l'une des cours du palais. En 1474, Hercule Ier (1471-1505), fils légitime de Nicolas III, qui avait recouvré la souveraineté de Ferrare, faisait exécuter dans la chapelle du château ducal un pavé vernissé décoré de fleurs peintes. Le goût des productions céramiques existait donc à la cour de Ferrare. Aussi, dès que Faenza eut produit ces belles maiolica peintes, le duc Hercule Ier, vers 1490, appela de cette ville, comme nous l'avons déjà dit, Fra Melchiore, qualifié de *maestro dei lavori di terra*, et son fils, et les établit dans son palais. De ce moment l'atelier de Ferrare produisit des maiolica décorées, mais sans aucun but mercantile et uniquement pour le duc Hercule. En 1492, Domenico, habile sculpteur de Padoue, fut chargé de donner le dessin et la forme des vases. En 1501, Biagio de Faenza, peintre sur maiolica, fut attaché à l'atelier ducal et resta quelques années au service d'Hercule. Il faut nommer encore maître Cristoforo, de Modène, qui, en 1505, avait reçu le titre de potier ducal.

Alfonse (1505-1534), fils et héritier d'Hercule Ier, était un homme d'une prodigieuse activité. Avant de succéder à son père, il s'était intéressé aux travaux de l'atelier céramique du palais, et n'avait pas trouvé indigne de lui, au dire de Jovio, son biographe, de façonner de ses mains des vases de terre (2). Piccolpasso lui attribue l'invention du blanc laiteux (*bianco allattato*) avec lequel on peignait sur un fond un peu moins blanc (3), et qui produisait le décor dénommé *bianco sopra bianco*. De là on a voulu, bien à tort, faire d'Alfonse Ier un céramiste. Le jeune duc de Ferrare était avant tout un homme de guerre ; il s'était surtout attaché à perfectionner l'art de fondre les canons (4), et son artillerie était supérieure à celle de tous les autres princes. Alfonse n'avait pas adopté le système pacifique que son père avait suivi durant les vingt dernières années de son règne, et il ne cessa de guerroyer que pendant de courts intervalles. Aussi dès 1506, l'atelier céramique de son palais était abandonné, et jusqu'en 1522 les archives de Ferrare n'ont révélé aucune trace du travail des maiolica dans cet atelier. Ce qui prouve encore mieux cet abandon, c'est qu'en 1520, Alfonse chargeait Titien de faire faire pour lui, à la fabrique de Venise établie dans l'île de

(1) *Notizie storiche e artistiche della maiolica et della porcellana di Ferrara nei secoli XV et XVI.* Modena, 1871.

(2) « Sæpe ad conterendum otium in officinam se abderet, jucundissimo labori adeo intentus ut..... et figulini » interdum vascula, manu argutissima fabricaret. » (Jovio, *Liber de vita et rebus gestis Alfonsi Atestini, Ferrariæ principis.* Florentia, 1550.)

(3) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 26.

(4) Jovio, *Liber de vita Alfonsi*, p. 7.

Murano, quarante-deux vases de maiolica tant grands que petits, destinés à la pharmacie du château de Ferrare (1). Il est probable que Titien avait fourni les cartons des peintures qui les décoraient. Mais lorsque la mort de Léon X (1521) eut délivré Alfonse de son ennemi le plus puissant, ce prince rouvrit l'atelier de maiolica de son palais, et chargea de la direction Antonio, peintre habile de Faenza qui avait avec lui trois ouvriers, parmi lesquels Francesco de Bologne était chargé de façonner les vases. Antonio resta au service du duc jusqu'au milieu de 1528. On peut regarder non sans raison, comme une des belles productions de ce nouvel atelier, une buire d'une forme élégante et originale, reproduite en tête de ce chapitre, et que MM. Darcel et Delange ont donnée en couleur dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 31). On voit sur cette belle pièce un écu parti d'Este et de Gonzague qui est celui d'Isabelle, sœur du duc Alfonse Ier et femme du marquis François II de Mantoue. Or une lettre trouvée dans les archives de Mantoue par M. Campori constate qu'Alfonse avait envoyé à sa sœur, le 26 novembre 1523, le peintre sur maiolica Antonio, porteur de quelques vases de maiolica dont il lui faisait présent. Le duc ajoutait que si elle désirait quelque autre pièce de ce genre, elle pouvait en faire la commande à Antonio (2). Cet artiste était, sans aucun doute, l'auteur des peintures dont les vases étaient décorés. Ne peut-on pas regarder cette buire comme ayant été au nombre des maiolica envoyées par Alfonse à la marquise de Mantoue. Antonio fut remplacé par un autre maître de Faenza nommé Catto, qui dirigea l'atelier jusqu'à la mort d'Alfonse (1534). Les archives font mention, en 1524, de Camillo, peintre qui fit des travaux pour l'atelier. Les frères Giovanni et Battista Dossi, qui exécutaient pour le duc des peintures sur toile et à fresque, fournirent des cartons aux céramistes.

Durant le règne d'Alfonse, en 1515, son jeune frère Sigismond voulut aussi avoir son atelier particulier de maiolica. Nous avons déjà cité Biagio de Faenza, qui l'a fondé. Les archives y signalent encore, vers 1523, trois artistes : il Frate, que nous retrouverons plus tard à Deruta ; il Grasso et il Zaffarino, dont on ne connaît aucun ouvrage (3). L'atelier créé par Sigismond ne paraît pas avoir eu une grande activité et a cessé d'exister à la mort de ce prince, en 1524.

Hercule II (1534-1559), qui succéda à son père Alfonse Ier, n'hérita pas du goût de ce prince pour les belles poteries et en abandonna la fabrication. Les livres des dépenses font mention d'une œuvre de Catto dans la première année de son règne ; puis ils ne signalent l'exécution d'aucune maiolica durant les vingt-cinq années qui suivent, mais seulement quelques acquisitions faites à des fabriques étrangères. Dans l'année de sa mort, Hercule II faisait faire un grand poêle pour l'une des salles du château. Comme les armoiries de la maison d'Este devaient y être placées, le peintre Leonardo Brescia en fit un dessin qu'on envoya à Faenza pour qu'elles fussent exécutées en maiolica. Rien ne peut mieux prouver l'absence de tout atelier de fabrication à Ferrare. On croit qu'un plat du Musée du Louvre, attribué à Xanto (n° 307 de la *Notice*), où l'artiste a représenté Hercule tuant Cacus et peint les armes de la maison d'Este, a été fait pour Hercule II.

Alfonse II, qui succéda à son père en 1559, rouvrit l'atelier du palais de Ferrare. Nous

(1) M. Campori, *Notizie storiche della maiolica di Ferrara*, p. 21 et 22.

(2) Idem, *ibid.*, p. 29. Cette buire appartient à la collection de M. Alphonse de Rothschild.

(3) Idem, *ibid.*, p. 24.

parlerons plus loin des travaux céramiques qui y furent exécutés, lorsque nous traiterons de la troisième époque de la maiolica décorée.

2° *Rimini.*

La ville de Rimini, située sur la mer Adriatique, près de l'embouchure de la Marecchia, trouvait dans le limon de cette rivière une argile excellente pour les poteries, au dire de Piccolpasso. Des potiers ont dû s'y établir pour produire de la vaisselle commune, mais les ateliers de maiolica décorée, qui y ont été créés à de longs intervalles paraissent n'avoir eu qu'une existence de courte durée. Il semble résulter d'une lettre de Laurent de Médicis à Robert Malatesti, seigneur de Rimini, que celui-ci y aurait établi un atelier de maiolica. Habile condottiere, Robert commandait l'armée des Florentins, et remporta près du lac de Pérouse, en 1479, une victoire signalée sur les troupes de Sixte IV et de Ferdinand de Naples, qui attaquaient la république florentine. Des liens d'amitié s'étaient donc formés entre Laurent de Médicis, qui la gouvernait alors, et Robert Malatesti. Par la lettre dont nous parlons, qui est sans date (1), mais qui doit être postérieure à 1479 et antérieure au 21 août 1482, que mourut Robert, Laurent le Magnifique remercie ce prince des vases de terre qu'il lui a envoyés : « Je les estime plus que s'ils étaient d'argent, écrit-il, parce qu'ils sont » très-beaux, rares, nouveaux pour nous et différents de ceux d'ici. » On a pensé qu'il s'agissait de vases antiques ; mais la dernière phrase de la lettre : « Je les ferai servir avec soin à mon propre usage », repousse cette opinion. Il serait impossible de se servir pour l'usage de la table de vases antiques trouvés ordinairement dans les tombeaux. Il s'agissait d'ailleurs d'une poterie nouvelle, et rien n'indique mieux les poteries recouvertes d'un émail stannifère appliqué depuis peu à la vaisselle de table.

L'atelier de Rimini dut cesser d'exister à la mort de Robert Malatesti. Son fils naturel, Pandolfe IV, qui lui succéda, ne fut occupé que de ses plaisirs. Chassé de Rimini en 1499 par César Borgia, il y rentra, il est vrai, en 1503, mais il vendit presque aussitôt sa principauté aux Vénitiens. Il n'est pas probable qu'au milieu de ces agitations l'atelier princier de Rimini ait pu subsister.

On ne voit plus reparaître dans cette ville d'atelier de maiolica qu'en 1535. Le musée de Cluny possède un plat (n° 2098 du catalogue de 1861), dont la peinture représente Adam et Ève chassés du paradis, et au revers duquel est cette inscription : IN RIMIMI 1535. Le Bristish Museum en conserve un autre où est représentée la chute de Phaéton avec la même date, et au revers cette inscription : DE FETONTE IN ARIMIN. Lazari (2) fait mention d'un plat de la collection Pasolini daté aussi de 1535, et portant au revers : IN RIMINO. Nous pouvons citer encore un plat publié par MM. Darcel et Delange dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 78), dont la peinture a pour sujet le cheval de Troie. Au revers on lit : IN ARIMIN 1535. Cette unique date doit faire supposer que l'atelier de 1535 n'a eu d'existence que durant cette année. Un potier de Rimini aura fait venir un peintre avec l'intention d'entreprendre la fabrication des faïences décorées. La retraite ou la mort du peintre, ou bien encore la concurrence que les grandes fabriques faisaient à ce fabricant l'aura engagé à ne pas donner suite à son

(1) GAYE, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 304.
(2) Ouvr. cité, p. 84.

entreprise. Toutes les pièces de 1535 ont le même caractère. On y trouve une certaine recherche de la nature, surtout dans les édifices et dans le paysage; le ton des carnations est en général assez pâle. La couverte est d'une glaçure très-brillante.

3° *Deruta.*

Deruta est un gros bourg voisin de Pérouse, qui a possédé au seizième siècle une fabrique de maiolica assez importante. Lazari voudrait en faire remonter l'origine beaucoup plus haut. Il en attribue la fondation à Agostino di Antonio di Duccio, par le seul motif que cet habile artiste aurait en 1459 enrichi l'église San-Bernadino de Pérouse de reliefs de terre cuite émaillée; mais nous avons démontré plus haut (1) qu'Agostino ne connaissait pas les procédés d'exécution de l'émail stannifère et qu'il n'avait jamais exécuté de maiolica. Aucun document, aucune pièce de maiolica ne peut donner à la fabrique de Deruta une origine antérieure au commencement du seizième siècle. C'est un des rares ateliers de céramique dont ait parlé Alberti dans sa *Description de l'Italie* (2). «En descendant vers la » rive du Tibre, dit ce géographe, on trouve Druida, bourg entouré de murailles (Castello) » et très-peuplé. Il est situé sur le penchant d'une colline qui domine le Tibre... » Suivant quelques personnes ce bourg se nomme en latin Diruta.... Les vases de terre » cuite qui s'y font sont très-renommés pour être travaillés de telle sorte qu'ils paraissent » d'or. Ils sont exécutés avec tant d'adresse, que jusqu'à présent on n'a trouvé aucun » ouvrier en Italie qui puisse les égaler, bien que très-souvent on ait essayé de faire un » travail semblable. »

Alberti ne signale aucune peinture sur ces vases, et il ne peut avoir en vue que des pièces entièrement recouvertes de ce jaune chamois métallique qui était particulier à la fabrique de Deruta, comme sont des vases en forme de pomme de pin, montés sur un pied conique, que possède le Louvre (nos 562, 563 et 564 de la *Notice* de 1864). Ce jaune simulant l'or était établi sur l'émail blanc, qui est laissé à découvert sur certaines parties de quelques pièces et sur le revers du pied. On voit aussi sur ces pièces quelques traits bleus.

La première pièce datée qu'on ait cru pouvoir attribuer à l'atelier de Deruta est un bas-relief appartenant au Musée Kensington de Londres, qui reproduit saint Sébastien debout dans une niche simulée. Le corps du saint est modelé en bleu; mais la draperie, le fond et l'architecture sont revêtus du jaune d'or métallique à reflets. L'inscription : A DI 14 DI LULGIO 1501 (quatorzième jour de juillet 1501), est tracée sur la plinthe.

Est-ce que l'atelier de Deruta n'aurait d'abord produit que des vases et des bas-reliefs? Alberti, comme nous venons de le faire remarquer, ne dit rien, en le signalant, des pièces de vaisselle peintes qui y auraient été exécutées. Comment aurait-il omis d'en parler, si cet atelier en avait fabriqué? On n'a pu signaler de peintures dans l'atelier de Deruta qu'en 1541. Nous nous en occuperons en traitant de la troisième époque de la maiolica décorée.

(1) Voyez page 265.

(2) *Descrittione di tutta Italia*, édit. de 1550, p. 85. Voyez, sur l'œuvre d'Alberti, la note 1 de la page 275

4° Venise, Fabriano et Nocera.

Venise, qui dès la fin du quatorzième siècle avait dans l'île de Murano des fabriques de vases de verre blanc et de verre coloré décorés d'émaux, paraît avoir eu au commencement du seizième siècle une fabrique de maiolica. Un document récemment découvert par M. Campori constate en effet que la princesse Isabelle de Gonzague, sœur d'Alfonse Ier, duc de Ferrare, avait chargé Alfonse Trotti, gentilhomme ferrarois, en 1518, époque à laquelle l'atelier du château de Ferrare était fermé, de lui acheter à Venise et à Faenza une certaine quantité de plats de maiolica (1). On a vu plus haut que le duc Alfonse commandait en 1520 des maiolica à cet atelier de Venise. Nous trouverons plus tard dans cette ville des fabriques de maiolica.

Une grande coupe de la collection de M. Basilewski, au fond de laquelle le peintre a représenté le Christ assis entre les colonnes d'un temple et élevant la main vers deux femmes qui en montent les degrés (2), a fait connaître un atelier céramique établi à Fabriano, ville de l'Ombrie entourée de murailles, située sur le penchant des Apennins. Au revers de cette coupe on lit : FABRIANO 1527. Cette pièce est la seule qui ait été signalée jusqu'à présent. Alberti dit que la majeure partie de la nombreuse population de cette cité est occupée de la fabrication du papier, et ne parle pas d'un atelier de maiolica. Il est probable que cet atelier, fondé par quelque seigneur du pays, n'aura eu qu'une très-courte durée.

M. Marryat cite dans son *History of Pottery* un atelier établi à Nocera, ville située entre Gubbio et Fabriano, comme ayant produit des pièces décorées de traits rouge-rubis et d'ornements bleus sur fond lustré, portant les dates de 1537 et 1538. Elles appartiennent à la collection de M. Tordelli, de Spolète.

VIII

Historique de la maiolica. — Troisième époque.

La peinture sur maiolica était déjà pratiquée avec succès dans le duché d'Urbin à l'avénement de Guidobaldo II (1538). Amateur passionné des belles productions de l'art céramique, qui faisait la gloire des principales villes de ses États, ce prince prodigua aux fabriques de maiolica des encouragements de toute nature, et s'efforça surtout d'améliorer le style des peintures, de manière à faire de ces faïences de véritables objets d'art. A cet effet, il recueillit un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de ses élèves, et les donna pour modèles aux peintres céramistes, parmi lesquels se trouvaient de très-bons dessinateurs. On rencontre quelquefois sur les maiolica des compositions dues évidemment au génie de Raphaël et qui n'ont été ni peintes ni gravées, ou bien encore des copies de ses grands ouvrages connus qui diffèrent en quelque point des originaux; il n'est pas douteux que ces peintures n'aient été exécutées sur des esquisses de ce grand maître aujourd'hui

(1) M. Campori, ouvr. cité, p. 27.
(2) N° 441 du *Catalogue raisonné de la collection Basilewski*, déjà cité.

perdues. C'est là ce qui a donné à croire que Raphaël avait lui-même peint en émail sur maiolica. Passeri remarque à ce sujet que tous les vases de maiolica où il a vu des compositions du Sanzio portent une date postérieure à sa mort. Bientôt Guidobaldo ne se contenta plus de copies; et lorsqu'il offrait aux souverains des services de cette maiolica qui avait acquis un si grand renom, il voulait qu'ils ne fussent décorés que de peintures originales. Il chargea Battista Franco, peintre vénitien, qu'il avait appelé auprès de lui, de faire des dessins destinés à être reproduits par les peintres céramistes. Vasari apprécie beaucoup les peintures exécutées, d'après les cartons de ce maître, sur les vases qui garnissaient les deux crédences envoyées en présent par Guidobaldo à Charles-Quint. « Ces peintures n'au-» raient pas été plus belles, dit-il, lors même qu'elles auraient été faites à l'huile par les » meilleurs artistes (1). » Battista Franco, qui avait commencé à travailler pour le duc d'Urbin vers 1540, ne retourna dans sa patrie que peu de temps avant sa mort, arrivée en 1561 (2). Raphaël dal Colle, artiste de talent, qui résida longtemps à Pesaro, fit aussi un grand nombre de dessins pour les artistes en maiolica. Guidobaldo commandait encore pour eux des cartons à d'habiles peintres romains; c'est ce que nous apprend une lettre adressée par Annibal Caro à la duchesse d'Urbin, le 15 janvier 1563 (3). Federico Zucchero fut au nombre de ces peintres. On conçoit qu'à l'aide de pareils moyens, Guidobaldo soit parvenu à former des peintres céramistes d'un grand mérite.

Sous l'influence des artistes appelés par ce prince, le goût change, vers 1540, dans le décor des maiolica. On abandonne à peu près le coloris éclatant des reflets métalliques irisés pour des couleurs plus douces et plus harmonieuses. On quitte les brusques franchises des premières époques pour se rapprocher autant que possible des effets de la peinture à l'huile. On ne rencontre plus dans les maiolica de cette époque le rouge-rubis que Passeri signale dans les peintures de cet habile émailleur qui travaillait à Pesaro en 1480, et qu'on retrouve ensuite dans celles de Giorgio Andreoli et dans un grand nombre de celles de Xanto. La belle couleur de vermillon qu'on voit souvent dans les ouvrages de cet artiste disparaît aussi. Passeri se demande si le secret de cette couleur fut alors perdu, ou si plutôt elle ne fut pas abandonnée comme étant d'un emploi difficile et nuisant par son éclat aux couleurs tendres et légères. Il y a lieu de croire que le motif qui fit abandonner cette couleur fut la difficulté de la faire tenir sur l'émail du fond. Nous avons souvent trouvé des maiolica où elle n'avait pu prendre également partout, comme sur un plat de la collection du Louvre, peint par Xanto (n° 297 de la *Notice*). Avec quelque persévérance, les artistes qui s'occupaient plus spécialement de la composition des couleurs auraient pu trouver le moyen de conserver ce vermillon : employé avec modération, il aurait produit de beaux effets; mais depuis l'avénement de Guidobaldo on s'occupa surtout d'améliorer le dessin et de donner aux compositions un grand caractère. Cependant les couleurs devinrent plus nombreuses et l'on sut donner plus d'éclat à la glaçure. Les peintres adoptèrent pour les carnations un jaune tendre qui, dans les parties ombrées, dégénère en verdâtre Pour les étoffes, les fonds et les paysages, ils eurent différentes teintes de bleu, de jaune et de vert. On trouve aussi sur leur palette un violet léger et le noir. Il ne faut pas oublier un

(1) VASARI, *Vita di Battista Franco.*

(2) PASSERI, ouvr. cité, p. 72.

(3) *Lettere del commendatore Annibal Caro,* vol. III, p. 187. Milano, 1807.

blanc éclatant avec lequel ils rehaussaient les parties les plus lumineuses de leurs compositions. Ce blanc, dont le procédé fut perdu au commencement du dix-septième siècle, se nommait *bianchetto*.

A partir de 1550, les arabesques se multiplièrent sur les maiolica ; mais, au lieu de se détacher en clair sur un fond coloré, elles étaient exécutées, pour l'ordinaire, en couleur sur le fond blanc. Elles se distinguent de celles de l'époque précédente par plus de finesse et de légèreté ; les compositions de Jean d'Udine et de Perino del Vaga étant généralement prises pour modèles par les céramistes.

Souvent les arabesques encadrent un sujet qui n'occupe qu'un petit espace dans l'ensemble du décor. Battista Franco, qui a donné beaucoup de dessins de ce genre, y introduisait de distance en distance des copies de camées antiques peintes avec le bianchetto sur un fond noir. Les sujets des peintures sont souvent appropriés à la destination du vase qu'elles décorent.

A côté des peintres céramistes se trouvaient des modeleurs. Il existe des vases d'une forme délicieuse qui n'ont rien à envier aux belles conceptions de l'antiquité. On en trouve souvent qui sont enrichis de mascarons, de fleurs, de fruits et de figures capricieuses du meilleur goût. La galerie des Offices de Florence en possède un grand nombre.

Ces artistes firent encore des figures de ronde bosse et des groupes. Ils réussirent à modeler des animaux, et surtout des oiseaux, dont le coloris est d'une vérité parfaite. Ces animaux étaient destinés à faire partie d'un service de table.

1° *Fabriques du duché d'Urbin.*

Urbino.

Sous le gouvernement de Guidobaldo les fabriques d'Urbino se placent à la tête de toutes les autres, qui le plus souvent s'efforcent de les imiter, en sorte qu'il devient beaucoup plus difficile de distinguer les unes des autres les productions des différents ateliers céramiques.

L'atelier de Guido Durantino, dit Fontana, est celui qui a produit les plus beaux ouvrages. On a vu plus haut que les trois fils de Guido, Orazio, Camillo et Nicolò, travaillaient dans l'atelier par lui fondé à Urbino en 1520. Il est certain que tant que le père et les fils furent réunis, chacun d'eux apporta, suivant ses aptitudes, son concours aux travaux de l'atelier commun. Cependant Orazio Fontana en a absorbé toute la gloire, et passe pour avoir porté à la perfection la peinture en émail sur maiolica. Ce n'est pas sans raison que cette réputation lui a été conservée jusqu'à nos jours, puisque ses contemporains lui ont reconnu ce mérite et qu'ils le regardaient comme le premier peintre céramiste de leur temps.

Dans un discours que Bernardino Baldi adressait à Francesco Maria II, duc d'Urbin, successeur de Guidobaldo II, discours qui a été imprimé sous le titre de *Encomio della patria* (Eloge de la patrie), le savant abbé, après avoir parlé de Raphaël, dont Urbino avait pleuré la mort, et du peintre Timoteo Viti, qui lui était resté ; après avoir cité un Simone habile à faire les instruments de mathématique, les deux frères Barocci, fabricants d'horloges à roues, et plusieurs architectes, continue ainsi : « Dans les arts moins nobles nous avons eu » Orazio Fontana, qui fut très-célèbre dans l'art de faire les vases de terre cuite et de porcelaine. Cet artiste travaillait de telle façon du temps de Guidobaldo, père de Votre Altesse,

» que les crédences exécutées par lui étaient envoyées par ce prince aux grands seigneurs, » au roi d'Espagne et même à l'Empereur, comme choses rares ; et je ne doute pas que des » ouvrages si remarquables par la blancheur de l'émail, la perfection des peintures et la » grande beauté des formes données aux vases, ne doivent être préférés à ceux de l'anti- » quité et aux vases si vantés de Noverate et de Samos (1). »

D'après cet éloge donné par un savant contemporain dans un discours adressé à un prince qui devait posséder plusieurs des ouvrages que son père avait commandés à Orazio, on ne peut douter du grand talent de cet artiste dans la peinture sur maiolica, et il est certain qu'il était connu de son temps pour exécuter les plus belles peintures qui sortaient de l'atelier de Guido. Mais tant qu'Orazio travailla dans cet atelier en collaboration avec son père et ses frères, il ne dut pas signer les pièces qu'il exécutait et ce n'est que par exception qu'il a apposé un monogramme sur quelques-unes. Une coupe appartenant au British Museum, où l'artiste a représenté la chasse du sanglier de Calydon, porte, au-dessus de la date de 1544, une marque formée de deux cercles concentriques barrés d'un T, dont la haste donne l'I, sert à droite de haste à l'R et à gauche de premier jambage à l'A, le second étant tracé à l'intérieur du grand cercle. On trouve donc dans cet assemblage le nom entier ORATIO. Le Musée du Louvre possède un plat dont la peinture reproduit le massacre des Innocents (n° 337 de la *Notice*), et où l'on voit, au bas du sujet, la lettre O accompagnée de deux points triangulaires et inscrite dans un parallélogramme. Ces deux monogrammes différents sont attribués à Orazio Fontana. Il faut dire que la peinture paraît être de la même main dans les deux pièces, et que les inscriptions tracées en lettres cursives au revers pour en expliquer le sujet semblent être aussi de la même personne. Passeri a encore désigné comme étant un sigle d'Orazio Fontana les lettres V-OF-F disposées sur trois lignes dans un ovale, et qu'on traduit par : URBINATE ORAZIO FONTANA FECE. Ces sigles n'ont pas encore été retrouvés, mais on ne saurait douter qu'ils n'aient existé, puisque Passeri déclare les avoir vus.

Il est certain en tout cas que c'était Orazio qui peignait dans l'atelier commun les pièces commandées par Guidobaldo et par les souverains étrangers, puisque en 1565 un débat s'éleva entre Guido et Orazio qui prétendait que les sommes dues par le duc d'Urbin et le duc de Savoie, souverain du Piémont, lui appartenaient. Par suite de cette contestation, Orazio se sépara de son père et ouvrit un atelier particulier dans le faubourg Saint-Paul à Urbino. Ces faits résultent d'actes notariés découverts par M. Raffaelli (2). A partir de cette époque, Orazio mit son nom sur de très-belles pièces. On trouve dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange (n° 84) la reproduction d'un très-grand et très-beau vase, appartenant à la collection de M. Barker de Londres, sur le pied duquel on lit : FATTO IN BOTEGA DE M. ORATO FONTANA. Un vase de la collection de M. Sellières porte aussi cette mention sur son socle triangulaire : FATO IN BOTEGA DE MESTRO ORATIO FONTANA IN URBINO. Orazio Fontana, comme nous l'avons dit, était chargé de peindre les vases commandés par Guidobaldo II. Après la mort de Francesco Maria, dernier duc d'Urbin, ceux de ces vases qui appartenaient à l'apothicairerie du palais, et qu'Orazio avait peints, furent portés à Lorette, où on

(1) BERN. BALDI, *Memorie concernanti la città d'Urbino. — Encomio della patria*. Roma, 1724.

(2) *Memorie istor. delle maioliche lavor. in Castel-Durante*. Fermo, 1846, p. 35.

les voit encore. Christine de Suède, lors de sa visite à Lorette, en fut si ravie, qu'elle offrit de les échanger contre un pareil nombre de vases d'argent. Les belles pièces de maiolica sorties de l'atelier des Fontana valent aujourd'hui plus que leur pesant d'argent.

Orazio mourut six ans après s'être séparé de son père, en 1571. Il dut laisser son atelier à son fils Guido. C'est ce qu'on doit supposer, d'après un plat de la collection Fountaine où est représenté le siége de Rome par le connétable de Bourbon. Au revers on lit : FATTE IN URBINO IN BOTEGA DI M° GUIDO FONTANA VASARO. On ne peut attribuer ce plat au grand-père de ce Guido qui a toujours fait suivre son nom de celui de Durantino pour désigner son lieu de naissance, et non du surnom de Fontana. Peu de temps après la mort de son père Orazio, Guido alla s'établir à Pesaro, où nous le retrouverons.

Le Musée du Louvre possède un assez grand nombre de pièces attribuées à l'atelier des Fontana, et en particulier à Orazio (1).

D'autres ateliers ouverts à Urbino sont connus par des productions signées qui ne sont pas sans mérite. Nous avons déjà cité celui de Guido Merlino ou Merligno. M. Marryat signale un plat de ce céramiste signé de cette dernière façon et daté de 1542 (2). Le Musée du Louvre possède un plat où est représentée Judith venant de couper la tête à Holopherne, et au revers duquel on lit : NÈ 1551 FATO IN BOTEGA DE GUIDO MERLINO. On connaît l'atelier de Francesco Silvano par un très-beau plat où est représenté l'assaut du fort de la Goulette, dont nous avons déjà parlé (3).

Nous citerons encore, parmi les peintres qui travaillèrent à Urbino, Simone di Antonio Mariani, déjà connu en 1542 : il a un plat au musée de Padoue, daté de 1551 et signé des sigles S. A. (4) ; Luca del fu Bartolomeo, qui travaillait en 1544 (5) ; Raphaël Ciarla, élève d'Orazio Fontana. M. Marryat lui attribue les peintures, exécutées d'après les dessins de Taddeo Zuccaro, d'un service de maiolica envoyé par Guidobaldo II à Philippe II : il ne dit pas où il a puisé ce renseignement (6). Enfin nous retrouverons plus loin, en 1567, au service d'Alfonse II, duc de Ferrare, le peintre Battista d'Urbino. Il y a encore un grand nombre de sigles et de monogrammes de peintres inexpliqués.

Pesaro.

Durant l'époque qui a précédé l'avénement de Guidobaldo II, les fabriques de Pesaro s'étaient surtout distinguées par des pièces à reflets métalliques ornées de bustes d'hommes et de femmes accompagnés de devises. Lorsque la mode des couleurs irisées fut abandonnée, les potiers de Pesaro durent se soumettre au nouveau goût et décorèrent leurs maiolica de compositions à figures d'après les grands maîtres qui illustraient l'Italie. Cependant la première pièce connue ne remonte pas au delà de 1541 : c'est un très-beau plat qui appartenait

(1) Il faut consulter la *Notice des faïences peintes du Musée du Louvre* par M. DARCEL. On trouvera aussi, dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE, de très-belles maiolica peintes dans l'atelier des Fontana et attribuées à Orazio.

(2) *Histoire des poteries*, trad. de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, p. 126.

(3) Voyez plus haut, page 290.

(4) LAZARI, ouvr. cité, p. 61.

(5) PUNGILEONI, *Notizia delle pitture in maj. fatte in Urbino*.

(6) *Histoire des poteries*, trad. de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, t. Ier, p. 124.

à la riche collection Delsette (1) ; l'artiste y avait représenté le combat d'Horatius Coclès, en indiquant le sujet au revers par cette inscription : ORAZIO SOLO CONTRA TOSCHANA TUTA — FATO IN PESARO 1541. M. Frati, rédacteur du catalogue de cette collection, attribuait cette peinture à Giacomo Lanfranco dont nous parlerons plus loin. Passeri (2) cite deux plats datés qui existaient de son temps à Pesaro. Le premier, où le peintre avait voulu représenter la planète Mars sous l'emblème du massacre des Innocents, portait au revers cette inscription : (E)L PIANETTO DI MARTE FATTO IN PESARO 1542. IN BOTTEGA DI MASTRO GIRONIMO VASARO I. P. Le second, sur lequel on voyait au centre un Amour battant du tambour et sur les bords des trophées militaires, avait sur une cuirasse la date de 1550, avec l'inscription : TERENZIO FECIT, et dans un cartouche la mention que le plat avait été fait dans l'atelier (*bottega*) de maître Baldassar potier à Pesaro.

Ces pièces datées et portant le nom de Pesaro ont permis d'en reconnaître beaucoup d'autres comme appartenant aux dix dernières années de la première moitié du seizième siècle, et justifier de l'existence à cette époque d'un certain nombre d'ateliers qui entretenaient de bons peintres et produisaient des peintures dont les sujets étaient tirés de l'histoire ou de la Fable, suivant le goût du temps. Cependant les fabricants de Pesaro ne purent sans doute soutenir la concurrence des fabriques d'Urbino, et, sur leur demande, Guidobaldo rendit, à la date du 27 avril 1552, un édit qui interdisait l'importation et la vente dans le comté et la cité de Pesaro de vases de terre d'aucune sorte, si ce n'étaient les grandes marmites et les vases à huile, sous la condition par les potiers de Pesaro, qui s'y obligeaient, « de pourvoir continuellement la cité des vases nécessaires et qui y étaient en usage, et sur- » tout des vases historiés, beaux, et qui fissent beaucoup d'honneur » (3).

Un autre édit de Guidobaldo, du 1er juin 1569, nous fait connaître un artiste céramiste, Giacomo Lanfranco, qui était fils de maître Gironimo (4) dont nous venons de signaler un plat daté de 1542. Giacomo avait découvert, après beaucoup d'expériences, porte l'édit, le moyen d'appliquer l'or vrai sur les vases de terre cuite, et de les orner de travaux d'or qui, après la cuisson, demeuraient intacts ; il avait trouvé en outre la manière de fabriquer des vases de terre cuite de forme antique d'une grande dimension, avec des ornements en relief. Le duc lui accorda en conséquence un privilége de quinze ans pour exploiter seul ses inventions dans tout l'Etat d'Urbin (5). La connaissance de ces édits permet donc d'attribuer à Giacomo Lanfranco les pièces de maiolica remontant au temps du privilége qui sont décorées d'or. Il faut encore compter, au nombre des peintres de Pesaro, Guido Fontana, fils du célèbre Orazio. Les archives de Ferrare constatent en effet un payement de quinze ducats d'or que le duc Alfonse II avait fait faire à Guido Fontana, à Pesaro, le 6 mars 1572, à compte sur le prix de maiolica qu'il avait commandées à cet artiste. Il est donc probable que Guido Fontana aura suivi son père lorsque celui-ci se sépara de Guido Durantino, et que, peu de temps après la mort d'Orazio, il sera venu s'établir à Pesaro (6).

(1) N° 218 du catalogue de M. Frati déjà cité.

(2) *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro.* Pesaro, 1838, p. 49 et 52.

(3) PASSERI, ouvr. cité, chap. IX, édit. de 1838, p. 35.

(4) IDEM, *ibid.*, p. 50.

(5) IDEM, *ibid.*, chap. VI, p. 19.

(6) M. CAMPORI, ouvr. cité, p. 57, note 2.

Les pièces portant le nom de Pesaro sont assez rares. Le Louvre possède une coupe (n° 232 de la *Notice*) au revers de laquelle on lit cette inscription : EL PIANETE DE MERCURIO FATO IN PESARO. Dans la peinture, la planète Mercure a pour symbole la musique et l'astronomie. Cette façon singulière de représenter la planète Mercure, que l'on rencontre également pour la planète Mars dans le plat de Gironimo de 1542, nous donne à croire que les deux pièces faisaient partie d'une suite des sept planètes sortie de l'atelier de maître Gironimo, et que la coupe du Louvre doit lui être attribuée. On trouve encore au British Museum deux pièces de maiolica provenant de la collection Bernal, au revers desquelles on lit le nom de Pesaro (1).

MM. Darcel et Delange ont publié dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 79) un très-beau plat, appartenant à la collection de M. Basilewski, où l'artiste a représenté Calisto changée en ourse et assommée par Junon. On lit au revers : FATTO IN PESARO 1544 (2). Le dessin est correct et le coloris très-monté de ton. Rien, à vrai dire, ne distingue, à cette époque, les peintures sur maiolica de Pesaro de celles des fabriques contemporaines.

Castel-Durante.

La fabrique de Castel-Durante, pendant le règne de Guidobaldo, était pour ainsi dire devenue une annexe de celle d'Urbino. Durant cette époque on trouve encore des maiolica où le voisinage de cette ville est mentionné dans les inscriptions placées au revers. Ainsi Lazari signale une poterie où est tracée cette légende : EN CASTELLO DURANTI APRESO A URBINO MIGLIE 7. 1555.

Nous avons souvent cité le livre du chevalier Cipriano Piccolpasso, qui était fabricant de maiolica à Castel-Durante. Il avait visité plusieurs des fabriques du centre de l'Italie, et mieux que personne il aurait pu en retracer l'histoire ; mais il ne s'occupe dans son livre, daté de 1548, que de la technique de son art. Après avoir indiqué la manière de préparer la terre, de façonner les pièces, de composer les couleurs dans plusieurs fabriques, de les appliquer sur la couverte, et de cuire les poteries, il fournit des dessins des différents décors qui étaient en usage ; mais tous ceux qu'il donne ne consistent qu'en ornements. Il cite encore les paysages, dont il présente un spécimen assez laid, et pour lesquels, dit-il, on paye à l'ouvrier six livres le cent ; mais il ne fait aucune mention des compositions de différentes figures, des histoires, comme on disait alors, dont les faïences d'Urbino étaient si merveilleusement décorées. Il faut donc reconnaître qu'à l'époque dont nous nous occupons, les peintures des maiolica de Castel-Durante étaient purement décoratives ; si l'on y trouve des figures, elles n'y paraissent que pour faire partie du décor. Les deux vases du musée de Cluny (n°s 2980 et 2981 du catalogue de 1861) et celui du Louvre (n° 244 de la *Notice*) daté de 1541, qui portent le nom de Castel-Durante, ne sont ornés que de peintures décoratives. Les autres pièces du Louvre attribuées, avec raison, à Castel-Durante, dont trois sont datées de 1539, 1549 et 1554, ne sont (sauf deux) décorées que d'arabesques ou d'ornements.

Le *Recueil de faïences italiennes* de MM. Darcel et Delange donne (n° 75) la reproduction

(1) *A Guide to the knowledge of Pottery... of the Bernal collection*, n°s 1979 et 2042.

(2) N° 385 du catalogue déjà cité.

d'un beau vase décoré de cette façon et portant, avec la date de 1562, cette inscription en caractères cursifs : P. MASTRO SIMONO IN CASTELO DURĀTE.

Si la fabrique de Castel-Durante avait restreint ses productions à jouer un rôle modeste, elle dura beaucoup plus longtemps que les brillantes fabriques ses voisines, comme on le verra plus loin. Elle a cependant possédé quelques artistes qui ont peint des sujets sur les maiolica. Nous pouvons citer une très-grande vasque de la collection de M. Fountaine, à Norford-Hall, où l'on voit des sujets d'après Jules Romain, et qui porte cette inscription : FRANCESCO DURANTINO, 1553.

Gubbio.

L'atelier de Gubbio continua ses travaux après, la retraite de Giorgio Andreoli, sous la direction de son fils Vicenzo ; nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit plus haut sur cela (1). Vicenzo est mort quelque temps après 1576. La décadence de la peinture sur faïence se faisait déjà vivement sentir à cette époque, et le goût des porcelaines orientales commençait à remplacer celui des maiolica. Aucun document, aucune pièce ne peut faire supposer que la fabrication ait continué dans l'atelier de Vicenzo après sa mort.

Monte Feltro.

En nous occupant des ateliers de maiolica du duché d'Urbin, nous devons faire mention de celui de Monte Feltro dont l'existence a été révélée par un grand plat du musée de Cluny (n° 2103 du catal. de 1861), où est représenté l'enlèvement d'Hélène, d'après Raphaël, et qui paraît appartenir au milieu du seizième siècle. Au revers on lit dans un cartouche : V RATE DELENA FATO IN MONTE. Il y a en Italie un très-grand nombre de villes, de bourgs et de villages du nom de Monte. Alberti, dans sa *Description de l'Italie*, en signale plus de cent. Ce qui nous décide en faveur de Monte Feltro, c'est que la peinture du musée de Cluny est entièrement dans le style d'Urbino, et que Monte Feltro, près de la rivière Conca, n'est qu'à environ sept lieues de la capitale du duché d'Urbin. L'atelier aura été créé par un artiste appelé d'Urbino, mais il n'aura eu qu'une existence éphémère. Le plat de Cluny est, à notre connaissance, la seule pièce qui ait été signalée avec le nom de Monte.

2° *Fabriques et ateliers de la Romagne* (2) *durant le règne de Guidobaldo II.*

Faenza.

Bien que le goût tout particulier de Guidobaldo pour la peinture sur maiolica eût assuré durant son règne la primauté et la vogue aux fabriques d'Urbino, celles de Faenza continuèrent néanmoins à occuper une place fort honorable dans l'industrie céramique. Les acquisitions faites à Faenza par des princes italiens, grands amateurs de belles maiolica, en sont la preuve. Les seules archives de Ferrare ont constaté une grande quantité de

(1) Voyez page 288.

(2) Écrivant l'histoire de la maiolica au seizième siècle, nous devons suivre les divisions géographiques alors en usage et constatées par Alberti, qui place Faenza, Forli, Ravenne et Bologne dans la Romagne cispadane, *Romagna di quà dal Pò*, et Ferrare dans la Romagne transpadane, *Romagna di là dal Pò.*

commandes et d'acquisitions faites à Faenza par les princes de la maison d'Este durant l'époque dont nous nous occupons. En 1546, don Alfonse d'Este fait acheter à Faenza des maiolica pour son usage; en 1548, le cardinal Hippolyte d'Este en fait expédier une caisse en France; en 1556, il fait exécuter des peintures sur maiolica par Nicolò *da Faenza maestro di maiolica*, porte le document. Ce Nicolò est sans doute le même que Nicolò da Fano dont nous citerons plus loin un plat daté de cette année 1556. En 1560, 1561 et 1563, le cardinal Louis fait exécuter à Faenza des crédences composées d'un grand nombre de pièces (1).

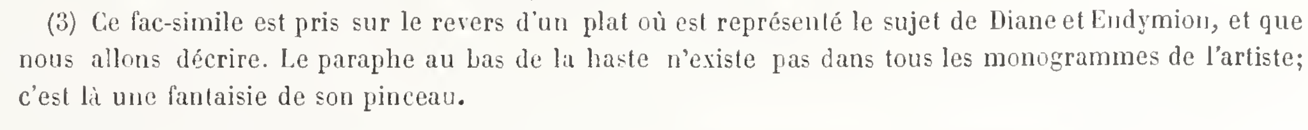
Jusque vers le milieu du seizième siècle les maiolica de Faenza conservèrent le caractère qui leur était propre. Les peintres continuèrent surtout à décorer le bord des plats de délicieuses compositions de grotesques se détachant en clair sur un fond bleu-lapis très-brillant; mais, à partir de cette époque, les sujets peints à Faenza sont difficiles à distinguer de ceux peints à Urbino. Nous citerons pour exemple un plat du Musée du Louvre (n° 77 de la *Notice*), dont la peinture, qui reproduit un combat de cavalerie, pourrait être attribuée à l'atelier des Fontana, si au revers on ne lisait cette inscription : 1561 IN FAENCA.

Faenza avait conservé durant le règne de Guidobaldo II plusieurs des bons peintres qui avaient illustré ses ateliers à l'époque précédente, et entre autres Baldasara Manara, qui existait encore en 1574. Un document découvert dans les archives de Ferrare par M. Campori constate en effet qu'en cette année il fournissait à don Alfonse d'Este des vases de maiolica pour la pharmacie de sa maison de plaisance (2).

Un bon artiste de Faenza, qui a dû commencer à travailler durant l'époque précédente, est celui qui s'est fait connaître par un monogramme formé d'un P dont la haste est barrée dans le bas et dont la panse se relève au-dessus de la haste pour former une S. Quelquefois la haste du P repose sur un petit trait qui ne figure aucune lettre, ce trait n'existant pas dans toutes les reproductions du monogramme, qu'on verra dans toute sa pureté dans un fac-simile que nous reproduirons plus loin. Nous donnons, dans la note (3) le fac-simile de l'un de ces monogrammes qu'on a voulu considérer, non comme celui d'un artiste, mais comme la marque de l'atelier établi à Cafaggiolo. Nous nous occuperons de cette question en traitant de cet atelier temporaire.

Les œuvres de l'artiste au PS suffiraient seules pour démontrer qu'il sortait de Faenza, et que c'est là qu'il a d'abord travaillé, car ses peintures sont entièrement dans le style qui est propre aux ateliers céramiques de cette ville. On y voit le rouge, qui, d'après Piccolpasso, se trouvait seulement dans l'atelier de Vergiliotto de Faenza ; d'où l'on pourrait induire que l'artiste au PS était attaché à l'atelier de ce maître potier. Mais une preuve plus positive de son séjour à Faenza résulte d'une charmante petite assiette qui, après avoir appartenu à la collection de M. Louis Fould (4), est passée dans celle de M. Henderson et a été exposée dans le Musée Kensington de Londres en 1862 (5). L'artiste y a représenté sur le fond le

(1) M. CAMPORI, *Notizie stor. e artist. della maiolica*, p. 57. — (2) IDEM, *ibid.*, p. 58.



(3) Ce fac-simile est pris sur le revers d'un plat où est représenté le sujet de Diane et Endymion, et que nous allons décrire. Le paraphe au bas de la haste n'existe pas dans tous les monogrammes de l'artiste; c'est là une fantaisie de son pinceau.

(4) N° 2107 de la *Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. Louis Fould*, par M. CHABOUILLET.

(5) N° 5168 du *Catal. of the special Exhibition of works of Art... on loan at the South Kensington Museum.* London, 1862.

martyre d'un saint d'après un maître allemand, suivant M. Chabouillet, auteur de la description de la collection Fould, ou Jésus les mains liés et conduit par deux soldats, d'après une composition d'Albert Dürer, suivant M. Robinson, rédacteur du catalogue de l'exposition de 1862. Mais il importe peu du sujet ; ce qu'il est essentiel de constater, c'est que cette peinture est entièrement analogue aux œuvres de l'artiste au PS, et surtout d'une facture identique, comme l'a dit M. Darcel (1), avec la peinture qui a pour sujet Diane et Endymion sur une coupe que nous allons citer et qui est signée au revers du PS. Ainsi on ne saurait douter que la peinture de l'assiette de la collection Fould ne soit de l'artiste au PS. Eh bien, cette assiette porte au revers l'inscription IN FAENCA. M. Darcel reconnaît au surplus que des pièces signées du PS, comme une assiette du musée de Sèvres (n° 3628), se rapprochent du faire particulier à Faenza (2).

A l'époque où la maiolica décorée jouissait de la plus grande vogue, notre artiste fut appelé à Cafaggiolo pour y fonder l'atelier qui fut établi dans ce village ou dans le château, très-probablement par un des Médicis. Il s'y trouvait en 1544 ; trois années plus tard, en 1547, il quitta Cafaggiolo pour aller peindre à Galliano, ainsi qu'on en trouve la preuve dans un plat de la collection de M. Fortnum, qui a été prêté par cet amateur à la grande exposition de Kensington en 1862 (3). La peinture du fond reproduit Mucius Scævola devant Porsenna ; au revers est tracé le monogramme PS, et cette inscription : IN GALIANO NELL ANO 1547, et au-dessous les lettres *af* en caractères cursifs. Ces deux lettres doivent signifier *artifice faentino*, artiste de Faenza.

Notre artiste revint à Cafaggiolo. On en trouve la preuve dans un grand plat qui faisait partie d'une collection réunie par M. Delange et par lui vendue en décembre 1853. Ce plat, qui reproduisait un sujet inexpliqué, portait au revers : IN CHAFAGIOLLO FATTO A DJ 21 DI GUNIO 1570, et au-dessous le monogramme PS (4). Cette date de 1570 doit marquer à peu près la fin de la carrière du peintre au PS. Nous reviendrons sur ce sujet en traitant de l'atelier céramique de Cafaggiolo, faisant seulement remarquer ici que lorsque notre artiste a peint en dehors de son atelier d'origine de Faenza, il a joint à son monogramme, suivant l'usage des peintres sur maiolica, le nom du lieu où il exécutait ses peintures, *in Cafaggiolo, in Galiano*. Nous pouvons donc regarder comme peintes à Faenza les pièces qu'il a signées de son monogramme PS sans l'accompagner d'aucune mention de lieu. Telles sont les trois pièces ci-après, qui ont été très-bien reproduites en couleur et dont nos lecteurs peuvent prendre connaissance :

1° Une coupe de la collection de M. Basilewski (5), au fond de laquelle est le sujet de Diane et Endymion. Le bord est décoré, comme dans l'assiette de la collection Fould, d'enfants et de grotesques d'un excellent style, se détachant en clair sur un fond bleu-lapis. Toute cette peinture est identique à celle de cette belle assiette, comme l'a fait remarquer M. Darcel (6).

(1) MM. DARCEL et DELANGE, *Recueil de faïences italiennes*, p. 4.

(2) *Notice de faïences italiennes du Louvre*. Paris, 1864, p. 100.

(3) N° 5217 du *Catalogue of the special Exhibition of works of Art... on loan at the South Kensington Museum.*

(4) N° 148 du *Catalogue d'une collection de majoliques italiennes dont la vente aura lieu les 13, 14 et 15 décembre 1853* ; Maulde et Renou. Paris, 1853.

(5) N° 372 du catalogue de la collection Basilewski, où le sujet est indiqué comme étant Bacchus endormi.

(6) Cette pièce est reproduite en couleur dans le *Recueil des faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE, sous le n° 30, et dans le catalogue de la collection Basilewski.

2° Un plateau provenant de la collection Bernal, conservé aujourd'hui à Malborough-house à Londres. On y voit un peintre céramiste peignant un plat de maiolica en présence de deux personnes de distinction. M. Bernal, qui avait une grande réputation pour son goût exquis et son savant discernement, avait classé cette charmante pièce parmi les productions de Faenza (1).

3° Un plat de la collection du Musée Kensington de Londres, sur le fond duquel est représenté un guerrier romain (saint George ?) debout, dans un paysage animé par la mer. Sur le bord sont reproduites des grotesques sur fond bleu-lapis, tout à fait analogues à celles de la bordure de l'assiette de la collection Fould et du plat de la collection Basilewski que nous venons de signaler (2).

Nous pouvons citer encore de l'artiste au PS un vase sur piédouche, qui faisait partie d'une collection d'objets d'art réunie par M. Eugène Piot et vendue en avril 1864 (3). Le décor de ce vase était à reflets métalliques. Notre artiste avait donc cédé à la mode ou à la fantaisie du client qui lui avait commandé cette pièce, en faisant appliquer sur sa peinture l'enduit qui produisait les reflets, à une époque où ils étaient encore en faveur.

Un autre artiste de Faenza, Nicolò, natif de Fano, ville sur la mer Adriatique, près de Pesaro, a été révélé par un plat faisant partie d'une collection réunie par M. Delange et vendue en 1853 (4). La peinture de ce plat a pour sujet Apollon et Marsyas; au milieu du revers, qui est décoré de zones jaunes et bleues concentriques, on lit : FATTO IN LA BOTTEGA DE MAESTRO VERGILIO DA FAENZA 1556, et plus bas, NICOLÒ DA FANO. Le dessin de cet artiste est correct, les figures de sa composition sont finement touchées, son coloris est assez léger. C'était un homme de talent. Il ne faut pas le confondre avec Nicolò qui travaillait à Urbino vingt-cinq ans auparavant, en 1521. Lazari ne doute pas que le maître potier Vergilio ne fût le même que Vergiliotto cité par Piccolpasso comme possédant seul la couleur rouge à l'époque où il écrivait, en 1548. Les archives de Ferrare signalent encore un peintre de Faenza, Francesco Marchetto, auquel don Alfonse d'Este aurait fait payer en 1578 plus de dix ducats d'or pour les pièces de maiolica que cet artiste avait exécutées pour lui (5).

Forli.

Forli, à trois lieues et demie de Faenza, près du Montone, avait des fabriques de poteries communes dès la fin du quatorzième siècle. C'est ce qu'on peut induire d'un acte authentique de 1396, cité par Passeri, dans lequel intervient comme témoin un certain Pedrino, fils de Jean, potier jadis à Forli et alors à Pesaro (6). Cependant ce ne fut que vers 1540 que des potiers de Forli se mirent à fabriquer de la maiolica décorée, ou du moins il n'a

(1) N° 1848 du catalogue de la collection Bernal, publié à Londres en 1857, déjà cité. Cette pièce est reproduite en couleur dans ce catalogue et dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE, sous le n° 29. Elle a été gravée dans l'*History of Pottery* de M. Marryat, et dans sa traduction par MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, déjà citée, t. Ier, p. 207.

(2) Ce plat a été reproduit en couleur, sous le n° 32, dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE.

(3) N° 158 du catalogue de vente, Lainé et Havard. Paris, 1864.

(4) N° 67 du catalogue cité plus haut.

(5) M. CAMPORI, ouvr. cité, p. 58.

(6) M. PASSERI, chap. VI, édit. de 1838, p. 31.

pas été possible de constater l'existence de faïences peintes à Forli antérieurement à cette époque. Il est à croire que ce fut d'abord un peintre de Faenza qui alla exercer son art à Forli, car la plupart des pièces portant le nom de cette ville ont une grande analogie de style avec les maiolica de Faenza. On y trouve néanmoins une certaine tendance à l'imitation de celles d'Urbino, qui étaient alors en grande vogue.

La date la plus ancienne que nous connaissions est celle de 1542 qu'on lit avec ces mots : FATA IN FORLI, sur un plat de la collection du Louvre, où est représenté le massacre des Innocents (n° 92 de la *Notice*). Le dessin est médiocre, mais énergique; la peinture est établie sur émail bleu clair, comme dans beaucoup de pièces des fabriques de Faenza (1). Une coupe qui provient de la collection Delsette (2), et appartient aujourd'hui au Louvre (n° 93 de la *Notice*), porte au revers les mêmes mots : FATA IN FORLI, mais sans date. On y voit Crassus assis, dans la bouche duquel un homme verse de l'or fondu. Le dessin est large et très-accentué, mais le coloris des carnations est assez pâle. On reconnaît néanmoins que l'artiste a subi l'influence de l'école d'Urbino du milieu du seizième siècle. Une autre pièce provenant aussi de la collection Delsette (3), et qui appartient aujourd'hui à M. Barker de Londres, nous fait connaître un artiste de talent. C'est un plat de quarante centimètres de diamètre, sur lequel est représenté Alexandre offrant sa couronne à Roxane, assise sur un lit dont un Amour relève les rideaux. Un grand nombre de figures animent cette composition, qui est peinte de diverses couleurs, d'après un dessin de Raphaël. Au revers, dans un cartouche enveloppé de lignes concentriques, on lit : LEOCHADIUS SOLŌBRINUS PICSIT FOROLIVIOMECE MDLV. Cette pièce, remarquable par la vivacité des couleurs, la finesse et l'éclat de l'émail, ne vaut pas, sous le rapport du dessin, la même composition peinte en camaïeu par le Frate dont nous parlerons plus loin. Le musée de Bologne possède une autre maiolica peinte par Solombrino. Enfin un plat conservé au Musée Kensington de Londres, où est représenté Jésus au milieu des docteurs, nous signale encore un atelier et un maître de Forli. On lit au revers : I(*n*) LA BOTEGA D(*e*) M° IERO(*nimo*?) DA FORLI. La peinture, d'une grande finesse d'exécution, est traitée dans le style de Faenza.

D'après les spécimens sortis des ateliers de Forli, on peut reconnaître qu'ils ont tenu une place honorable dans l'industrie céramique durant la grande faveur des fabriques d'Urbino, sous le règne de Guidobaldo II.

Ravenne et Bologne.

Piccolpasso a cité Ravenne et Bologne parmi les fabriques de poteries qui existaient de son temps (4) ; mais comme il n'en parle qu'à l'occasion de la préparation de la terre dont le potier doit former ses pièces, la mention des fabriques de Ravenne et de Bologne par le potier durantin n'était pas suffisante pour faire admettre qu'on s'y fût livré à la décoration de la maiolica. Le catalogue du musée Campana ayant attribué à Ravenne un plat où était représenté un défilé de cavalerie, M. Marryat a prouvé que cette faïence portait la

(1) Ce plat a été reproduit sous le n° 76 dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE.

(2) N° 1131 du catalogue de M. FRATI, déjà cité.

(3) N° 279 du catalogue de M. FRATI, déjà cité.

(4) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 5.

marque de l'atelier de Savone, et partant de là il regardait comme douteuse l'existence d'une fabrique à Ravenne (1). Mais la collection de M. Davilier possède une charmante assiette où est représenté en camaïeu bleu très-léger Amphion jouant debout du violon, porté sur la mer par des dauphins (2). Le dessin de cette composition est d'une correction parfaite. Au revers on lit : RAVENNE. C'est la seule pièce qui soit connue jusqu'à présent. Si cette peinture n'est pas le résultat du caprice d'un artiste qui n'aurait peint que cette maiolica, il faut au moins reconnaître que l'atelier céramique de Ravenne n'a dû avoir qu'une existence très-éphémère. Quant à Bologne, rien jusqu'à présent n'a pu établir que ses fabriques de poteries aient exécuté des peintures sur maiolica.

Ferrare.

On a vu plus haut qu'Hercule II avait cessé de faire exécuter des maiolica dans l'atelier créé par son père. Alfonse II, qui lui succéda en 1559, avait au contraire hérité du goût de son aïeul pour ces belles poteries. Il rouvrit cet atelier qu'il établit dans son palais, et donna une vive impulsion à la fabrication de la maiolica décorée. Pour fonder l'atelier ducal, Hercule I[er] avait appelé des artistes de Faenza dont les fabriques primaient de son temps toutes les autres. C'est d'Urbino, qui, à l'époque de l'avénement d'Alfonse II, avait pris le premier rang dans l'industrie céramique, que ce prince fit venir les artistes qui dirigèrent l'atelier du château. Les recherches de M. Campori ont appris que les deux peintres qui furent chargés de cette direction étaient les deux frères Battista et Camillo d'Urbino. Pungileoni, dans ses notices sur la maiolica d'Urbino, avait avancé que ce Camillo n'était autre que Camillo Fontana, l'un des fils de Guido Durantino ; mais M. Campori a parfaitement établi que l'artiste du nom de Camillo, appelé par le duc de Ferrare en 1561, n'était pas le fils de Guido (3), qui très-probablement est resté constamment attaché à l'atelier paternel. Camillo périt par suite de l'imprudence du maître fondeur du duc de Ferrare, qui, voulant faire admirer, à plusieurs gentilshommes amenés par Camillo pour visiter la fonderie de canons du duc le poli intérieur d'une coulevrine, y introduisit une chandelle allumée, oubliant qu'elle était chargée. Le coup partit, tua trois des gentilshommes et blessa grièvement Camillo. Cet événement est constaté à la date du 21 août 1567. Camillo mourut deux mois après de ses blessures (4). Battista continua à travailler dans l'atelier ducal de Ferrare jusqu'à sa mort, arrivée en 1570. M. Campori attribue à cet atelier : 1° Deux grands plats du musée de Berlin, où le peintre a représenté, dans l'un la déesse Flore, et dans l'autre Sémélé, mère de Bacchus. Les bords sont décorés de sujets de chasse ; sur le revers on lit, au milieu d'un trophée, le nom BARBARA, au-dessus duquel est la couronne ducale. La princesse Barbe, fille de Ferdinand I[er], empereur d'Allemagne, ayant été mariée à Alfonse II en 1565, il est très-probable que ces beaux plats furent exécutés dans l'atelier ducal pour être offerts à la nouvelle duchesse de Ferrare. 2° Deux très-beaux vases aujourd'hui conservés dans

(1) *Histoire des poteries*, traduction de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, t. I[er], p. 184 et 191.
(2) Cette assiette est reproduite sous le n° 46, dans le *Recueil de faïences italiennes* de MM. DARCEL et DELANGE.
(3) M. CAMPORI, *Notizie stor. e artist. della maiolica*, p. 41 et suiv., et p. 54.
(4) IDEM, *ibid.*, p. 45.

la galerie de Modène. Ils sont décorés d'une charmante composition de grotesques et de figurines, au milieu desquelles on trouve quelques reproductions de camées.

M. Campori n'ayant rien trouvé dans les archives de Ferrare qui ait rapport à la fabrication de la maiolica au delà de l'année 1570, a pensé que l'atelier ducal avait été abandonné à cette époque par le duc Alfonse II, tant à cause de la mort de Battista qui le dirigeait, que par suite de terribles tremblements de terre qui, à partir du 17 novembre de cette année et presque journellement, désolèrent Ferrare durant neuf mois, et continuèrent à sévir avec de plus grands intervalles jusqu'en 1574 (1). Cependant il existe plusieurs belles pièces de maiolica qui ont été certainement faites postérieurement pour Alfonse II. En effet, ce prince se mariait en troisièmes noces, en 1579, avec Marguerite de Gonzague, fille du duc de Mantoue. Une médaille frappée à cette occasion reproduit sur la face le duc et Marguerite, et sur le revers la devise : ARDET ÆTERNUM, que l'on retrouve sur plusieurs pièces de maiolica. Nous citerons d'abord un plat trilobé et un vase de la collection du Louvre (n[os] 588 et 590 de la *Notice*). Sur chaque division du plat sont des flammes et la devise ARDET ÆTERNUM. Sur l'une des faces du vase est un brasier ardent avec la même devise. On ne peut douter que ces pièces n'aient été faites pour Alfonse II. En admettant que l'atelier du château ait été fermé en 1570, comment croire que ce prince, qui était grand amateur de belles maiolica, n'y ait pas rappelé des artistes et des ouvriers, lorsqu'il voulut faire exécuter des vases pour sa nouvelle femme. Pungileoni avait dit que Camillo Fontana avait été appelé à Ferrare avec Giulio d'Urbino pour y rétablir l'atelier de maiolica (2) ou lui donner une impulsion nouvelle. M. Campori a contesté cette appréciation en prouvant que ce Camillo qui, avec son frère Battista, avait relevé l'atelier ducal de Ferrare, n'était pas Camillo Fontana; mais nous admettons, comme fort probable, l'explication donnée par M. Jacquemart (3), qui suppose que Camillo Fontana vint prendre la direction de l'atelier de Ferrare après la mort de Battista. La grande analogie qui existe entre certaines pièces faites pour Alfonse II et celles sorties de l'atelier des Fontana n'aurait alors rien que de très-naturel.

3° *Fabrique et ateliers du duché de Spolète (Ombrie) durant le règne de Guidobaldo II.*

Gubbio.

L'ancienne fabrique de Gubbio, fondée par Georgio Andreoli, a continué de subsister, après la retraite de cet artiste, sous la direction de son fils Vicenzo, qui paraît s'être borné à peu près à enduire les maiolica de reflets métalliques, dont il possédait les procédés mieux qu'aucun autre céramiste. Mais le goût pour les reflets s'étant passé, cette industrie a dû s'éteindre peu à peu à l'époque dont nous nous occupons. Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit (page 288) en traitant de la fabrique de Gubbio à la seconde époque de la maiolica.

(1) M. Campori, *Notizie stor. e artist. della maiolica*, p. 48.
(2) *Notizie delle pitture fatte in Urbino.*
(3) *Les Merveilles de la céramique*, t. II, p. 227.

Deruta.

Il paraît résulter du récit d'Alberti sur les produits de Deruta (1), qu'à l'époque où écrivait ce géographe, on ne faisait dans cette fabrique que des faïences recouvertes d'un jaune métallique simulant l'or. Le succès des maiolica décorées de peintures dut engager plus tard les céramistes de Deruta à tenter des travaux de ce genre. On cite un fragment de faïence de la collection de M. Fountaine, de Narford-Hall, qui porte la date de 1525. Cette pièce est décorée de grotesques sur fond bleu, telles qu'on les exécutait dans les fabriques de Faenza, et l'on peut présumer qu'un artiste de cette ville aura été appelé à Deruta pour y entreprendre la décoration des maiolica par des peintures polychromes. Cette tentative ne paraît pas avoir eu de suite immédiate, car la pièce de 1525 est unique à cette époque, et dix années s'écoulent avant qu'on retrouve une maiolica décorée de peintures qu'on puisse avec certitude regarder comme appartenant à Deruta. Mais, à partir de 1535, cette fabrique offre une série de produits datés, qui montrent qu'elle occupait une place importante dans l'industrie céramique à l'époque dont nous nous occupons. C'est à cette époque qu'un artiste d'Urbino vint s'y établir. On en trouve la preuve dans un plat appartenant à Mme de Cambis et exposé en 1867 dans les galeries de l'Histoire du travail (2). Au centre l'artiste a représenté Apollon et l'Amour, et au pourtour divers épisodes de la Fable. On lit au-dessous cette inscription : 1537, FRANCESCO URBINI IN DERUTA (3). Le dessin est médiocre et la peinture est sèche et dure. Un plat à larges bords qui nous paraît appartenir à peu près à la même époque, mais provenir d'un artiste venu de Faenza, a été publié par MM. Darcel et Delange dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 40). Cette pièce, qui appartient à la collection de M. Fountaine, est décorée en réserve sur fond bleu, de grotesques symétriques exécutées en gris jaunâtre. L'inscription : FATTO IN DERUTA est inscrite dans un cartouche en caractères cursifs très-fins, à la suite d'une sentence.

Ces deux artistes, originairement étrangers à Deruta, n'avaient point employé les reflets métalliques particuliers à cette fabrique, mais elle se garda bien de les abandonner. Un plat du musée de Cluny, où l'on voit Diane au bain surprise par Actéon (n° 2089 du catalogue de 1861), est traité en camaïeu bleu avec des rehauts du jaune chamois métallique de Deruta. Au revers, ce plat porte un monogramme qui consiste dans un C barré dans le sens de la hauteur.

Un artiste qui avait travaillé dans l'atelier du prince Sigismond d'Este à Ferrare, vers 1523, vint s'établir à Deruta, où il resta plusieurs années. Il y a signé quelques pièces *el Frate*, le Frère. Etait-ce là le nom de l'artiste? Cet artiste, au contraire, était-il moine et désigné seulement par sa qualité? On ne sait. Ses œuvres sont très-diverses : tantôt il peint en camaïeu bleu, en faisant emploi des reflets jaune chamois métallique; tantôt il aborde des compositions polychromes. La pièce la plus ancienne signée de cet artiste, qui, suivant nous, aurait été peinte à Deruta, est un petit plat que nous avons vu dans la collec-

(1) Voyez plus haut, page 296.

(2) N° 456 du catalogue des objets italiens; catalogue général. Paris, 1867, p. 345.

(3) Le fac-simile de cette inscription a été donné par MM. DARCEL et DELANGE dans leur *Recueil de faïences italiennes*, p. 27.

tion Pourtalès (1). Il y a représenté un sujet allégorique; au revers, on lit cette inscription : QUANTO ROVINIA EL F(*rate*) DEI TROPPO SFORZATI, 1535. Un disque de la collection du Louvre (n° 575 de la *Notice*), où est représentée la naissance d'Adonis, daté de 1542, mais sans signature, a pu lui être attribué par M. Darcel, en le comparant avec un plat qu'il cite et qui est signé au revers : EL F^TE I(*n*) DURUTA P^TI. 1541. Le sujet dans ces deux pièces est dessiné et modelé en bleu avec rehauts en jaune chamois à reflets métalliques. Il y avait, dans une collection réunie par M. Eugène Piot et vendue en 1848, un plat décoré d'une jolie composition non signée, mais bien certainement du Frate ; elle est exécutée avec les deux couleurs jaune et bleue et décorée de reflets métalliques; sur le revers on lit : FEBO DAFENE IN DERUTA, 1544 (2). Un plat de la collection de M. Rafaele de Minicis, de Fermo, cité par Lazari, porte au revers cette inscription : 1545, EL FRATE PENSIT (3). La collection de M. Basilewski possède un plat à ombilic, où l'on voit une scène de la Fable avec cette inscription au revers : EL F^TE I (*n*) DERUTA P^TI, 1545. Les figures sont modelées en bleu avec quelques parties vertes, jaunes et orangées et des rehauts de jaune chamois à reflets métalliques (4). Le musée du Louvre conserve une coupe (n° 576 de la *Notice*) où l'on voit une scène du *Roland furieux* de l'Arioste : Rodomont enlevant Isabelle. Au revers on lit, avec une inscription qui explique le sujet : 1545. IN DERUTA FRATE FECIT (5). Le dessin est mauvais, les traits et le modelé dans les carnations et dans les cheveux sont en bistre; le bleu, le jaune et le vert sont les couleurs employées sans reflets métalliques. Par comparaison avec cette pièce, M. Darcel a pu attribuer au Frate un plat de la collection du Louvre (n° 582 de la *Notice*), qui porte au revers : IN DERUTA, 1554. Le chef-d'œuvre du Frate est un plat, de trente-trois centimètres de diamètre, provenant de la collection Delsette, et qui a été présenté à l'exposition faite au Musée Kensington de Londres, en 1862, par M. Barker (6). L'artiste y a représenté Alexandre, accompagné d'un de ses généraux et entouré d'une foule d'Amours, offrant sa couronne à Roxane. Le sujet est traité en camaïeu bleu; le casque d'Alexandre, la couronne et les divisions du plancher de la chambre où la scène se passe sont en jaune simulant l'or, avec reflets métalliques. Au revers est cette inscription : DERUTA FE EL FRATE PEINSE.

Le Frate est un dessinateur médiocre, mais les reflets métalliques, usités bien avant lui dans l'atelier de Deruta, donnent à ses compositions un effet très-décoratif.

Foligno, Spello, Gualdo.

Piccolpasso a cité Foligno à l'occasion de ses moulins à broyer les couleurs (7). Ce n'est

(1) N° 232 de la *Description des objets d'art faisant partie de la collection de M. Pourtalès-Gorgier*, par J. S. DUBOIS. Paris, 1842.

(2) N° 55 du *Catalogue d'une collection d'objets d'art provenant du cabinet de M. Eug. P...* Paris, 1848. Cette pièce appartient à Mme Salomon de Rothschild.

(3) *Notizia della raccolta Correr*, p. 59.

(4) N° 437 du catalogue déjà cité.

(5) M. Darcel a donné le fac-simile de cette inscription dans la *Notice des faïences du Louvre*, p. 319.

(6) N° 240 du catalogue de la collection Delsette déjà cité ; n° 5185 du *Catalogue of the special Exhibition of works of Art... on loan at the South Kensington Museum.* Ce plat a été publié par MM. DARCEL et DELANGE dans leur *Recueil de faïences italiennes*, n° 45.

(7) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 32.

pas une raison pour que cette ville ait possédé des ateliers de maiolica décorée, car rien jusqu'à présent n'a pu en faire soupçonner l'existence dans ses murs.

Il est fort probable qu'un industriel de ce pays avait la spécialité de fournir de couleurs les nombreuses fabriques de faïence du duché de Spolète et de la Romagne.

Spello, bourg fortifié (castello), dans un site assez élevé, n'est cité par Piccolpasso qu'à l'occasion du mode qu'on y employait pour s'y procurer l'argile nécessaire à la fabrication des poteries (1). Rien ne constate qu'en cet endroit les potiers se soient livrés à la décoration de la faïence.

Nous pouvons en dire autant de Gualdo, bourg près de Nocera. Cependant le catalogue de M. Campana attribuait à une fabrique de cet endroit quelques pièces que M. Darcel regarde comme étant de Gubbio; elles sont classées cependant au Louvre sous le nom de Gualdo (n°s 542 à 550 de la *Notice*).

4° *Ateliers de la Toscane durant le règne de Guidobaldo II.*

Cafaggiolo.

Cafaggiolo ou Cafaggiuolo (2) est un village de la petite province du Mugello, situé sur la route de Florence à Bologne, dans un angle formé par cette route et un ruisseau qui a donné son nom au village, et qui, après avoir traversé la route, se jette dans la Sieve. Le village s'est élevé près d'un château originairement bâti par Cosme de Médicis l'Ancien († 1464), restauré et embelli par Cosme, premier grand-duc de Toscane († 1574). Un atelier de maiolica a été établi dans ce village ou dans le château au seizième siècle, mais il est resté fort longtemps inconnu aux amateurs de cette belle poterie, et il y a vingt ans à peine que le nom de Cafaggiolo, inscrit sur quelques pièces de maiolica, en a révélé l'existence. Cette révélation a été faite, croyons-nous, par M. Delange, dans une notice (3) qui accompagnait le catalogue d'une collection de maiolica qu'il mettait en vente en décembre 1853. Deux pièces s'y trouvaient avec le nom de Cafaggiolo diversement écrit, et il les signalait comme provenant d'une fabrique restée inconnue (4). L'obscurité qui jusqu'alors avait enveloppé cet atelier céramique, et en avait caché l'existence aux archéologues et aux amateurs qui, depuis cinquante ans déjà, s'occupaient de remettre en lumière et de rechercher les objets d'art mobiliers du moyen âge et de la renaissance, ne devait constater, à notre avis, qu'une chose, c'est que cet atelier, fondé par quelque grand seigneur, n'avait eu qu'une existence de courte durée, ou tout au moins qu'une existence interrompue suivant le caprice ou la fortune de son fondateur; mais, aux yeux de MM. Darcel et Jacquemart, cette résurrection de l'atelier de Cafaggiolo lui a donné une valeur toute particulière. Ces éminents archéologues lui ont créé une histoire quasi fabuleuse; ils lui ont ensuite attribué un nombre considérable de pièces qui jusqu'à présent avaient été reconnues pour provenir

(1) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 6.

(2) On écrivait ainsi le nom de ce village au seizième siècle.

(3) Cette notice a été jointe à sa traduction de l'*Istoria delle pitture in majolica* de Passeri, publiée en décembre 1853.

(4) N°s 148 et 149 du *Catalogue d'une belle collection de majoliques italiennes dont la vente aura lieu les* 13, 14 et 15 *décembre* 1853. Paris, Maulde et Renou, 1853.

des fabriques de Faenza et d'autres encore fort connues et fort appréciées. Nous ne pouvons partager cet engouement en faveur de l'atelier de Cafaggiolo. Avant de donner les raisons qui nous font différer d'avis avec MM. Darcel et Jacquemart, résumons ce qu'ils disent de cet atelier auquel ils donnent le nom de fabrique.

« Cafaggiolo, dit M. Jacquemart, dut de devenir le grand centre de la céramique toscane » à cette circonstance que Cosme le Grand y fit construire un château grand-ducal, et, » selon les habitudes du temps, il y établit les artistes dont il voulait encourager les tra- » vaux..... Si, comme tout porte à le croire, c'est à Cafaggiolo que Luca a puisé sa con- » naissance de l'émail stannifère, nous devons chercher les œuvres qui se rapportent au » commencement de la fabrique parmi les pièces presque gothiques (1). »

Ainsi, d'après M. Jacquemart, la fabrique de Cafaggiolo aurait été fondée au commencement du quinzième siècle par Cosme l'Ancien, et aurait précédé, dans l'emploi de l'émail stannifère, les travaux de Luca della Robbia. M. Darcel, attribuant aussi à l'un des Médicis la fondation de cet atelier céramique, ne paraît pas vouloir lui donner une origine aussi reculée : « Cafaggiolo, dit-il, plus rapproché de Faenza que d'aucun des ateliers du duché » d'Urbin, ce sont plutôt les fabriques de la Marche que celles de l'Ombrie que les potiers » de cette ville semblent avoir imitées. » Pour M. Darcel, l'atelier de Cafaggiolo serait donc postérieur à celui de Faenza, dont au surplus les poteries stannifères remonteraient, suivant lui, au commencement du quinzième siècle (2). Les deux savants, après avoir donné le fac-simile du monogramme de l'artiste au PS (3), le regardent comme étant, à partir du commencement du seizième siècle, la marque de fabrique de l'atelier de Cafaggiolo, et non le monogramme d'un artiste. Tous deux encore veulent que cet atelier ait duré pendant tout le seizième siècle.

Les archéologues italiens qui se sont occupés de l'art céramique n'ont pas partagé l'opinion de MM. Jacquemart et Darcel. Le plus savant d'entre eux peut-être, feu Lazari, après avoir cité le plat de Cafaggiolo daté de 1570, s'exprime ainsi : « Je sais très-bien » qu'on a attribué à ce petit village des œuvres d'une époque beaucoup plus ancienne ; » mais je crois que de telles attributions, toutes gratuites, ne satisfont pas même leurs » auteurs (4). »

Nous n'aurons pas à discuter les documents écrits invoqués par MM. Jacquemart et Darcel à l'appui de leur opinion : ils n'en ont produit aucun; ils n'ont signalé non plus aucune pièce portant une date avec le nom de Cafaggiolo, si ce n'est celle qui faisait partie de la collection réunie par M. Delange qu'ils citent comme portant la date de 1590, tandis que c'est celle de 1570 qui s'y trouve inscrite; nous pourrions donc nous borner à dire qu'ils n'ont pas fait la preuve de ce qu'ils avancent : car les travaux archéologiques ne sont pas des œuvres d'imagination, et quand on produit un fait en contradiction avec toutes les notions acceptées, il faut autre chose qu'une affirmation. Mais avec MM. Darcel et Jacquemart nous ne pouvons nous contenter d'une dénégation et nous devons discuter très-sérieusement.

(1) *Les Merveilles de la céramique*. Paris, 1868, p. 121 et 122.

(2) *Notice des faïences italiennes du Musée du Louvre*. Paris, 1864, p. 97 et 68.

(3) Voyez plus haut, page 305, ce que nous disons de cet artiste.

(4) *Notizia delle opere d'arte della raccolta Correr*, p. 70.

Nous rechercherons d'abord si le PS tracé à côté du nom de Cafaggiolo doit être considéré comme une marque de fabrique ou comme le monogramme d'un artiste. Nous n'aurons pas besoin de répondre à cette assertion que « c'est à Cafaggiolo que Luca della » Robbia a puisé la connaissance de l'émail stannifère », nous croyons avoir suffisamment prouvé plus haut (1) que ce grand artiste a été, en Italie, le premier qui ait appliqué cet émail à des ouvrages de terre cuite; mais nous nous efforcerons d'établir que l'atelier de Cafaggiolo n'a pas existé au quinzième siècle, et que ce n'est qu'à une époque assez avancée dans le seizième qu'il a été ouvert; enfin nous dirons quel est, à notre sentiment, celui des Médicis à qui il a dû sa fondation.

Au quinzième siècle et durant les trois premiers quarts du seizième siècle, les fabricants de poteries en Italie n'étaient pas dans l'usage de frapper leurs produits d'une marque de fabrique. Si cette manière de constater la provenance avait été alors usitée, comme de nos jours, les grandes fabriques de Faenza, d'Urbino, de Gubbio, de Deruta, auraient eu chacune un signe particulier, toujours uniforme, que l'on trouverait aujourd'hui répété sur une foule de poteries qui sont conservées dans les collections. Rien de semblable n'existe. Quand un fabricant voulait constater que telle pièce sortait de son atelier, il inscrivait au revers : *Fatto in bottega* ou *in casa di*... Nous avons eu déjà l'occasion de citer plusieurs exemples de cet usage : *Fato in Faenza; — In caxa Pirota; — In Urbino nella bottega di Francesco Silvano; — Nella bottega di M° Guido Durantino in Urbino; — Nel* 1551 *fato in botega de Guido Merlino; — Fato in bottega de mastro Oratio Fontana in Urbino*. Voilà quel était l'usage, et il est constaté pendant cent années, et à l'époque où florissait l'atelier temporaire de Cafaggiolo, qui n'a pas dû s'écarter des usages reçus.

En admettant que PS fût une marque de fabrique, il ne signifierait autre chose que Cafaggiolo, car il n'est pas permis de supposer que ce petit village, qui n'est encore aujourd'hui qu'un relais de poste, et auquel M. Darcel donne, fort à tort, le nom de ville, ait renfermé plusieurs fabriques. Or, si le PS signifiait fabrique de Cafaggiolo, à quoi aurait servi d'écrire en avant de cette marque ou après : *in Cafaggiolo*? Ce serait là une superfétation sans objet et tout à fait inusitée.

On rencontre au contraire un grand nombre de sigles ou de noms d'artistes précédés ou suivis du nom du lieu où ils travaillaient. Ils emploient toujours la formule *in* avec le nom du lieu, ou ce nom en latin au génitif : 1508 *i*(*n*) *Castel Durat Zona Maria v*(*asa*)*ro; — Fra Xanto in Urbino; — In Urbino X*. (2) ; — *Mastro Simono in Castelo Durante* (3) ; — *Francesco Urbini in Deruta* 1537 (4) ; — 1533 *in Urbino L*. (5) ; — *El F^{tr} j*(*n*) *Deruta p^{ti}* 1541 (6) ; — *V. fato in Monte* (7). Au dix-septième siècle encore, Alfonso Patanazzi signait ses peintures : *Alf. P. Urbini* 1606 (8).

(1) Voyez plus haut, pages 263 et suiv.
(2) Exposition à Kensington en 1862, n°s 5160, 5242, 5244.
(3) Pièce reproduite par M. Darcel dans le *Recueil des faïences italiennes*, n° 75.
(4) Coupe citée par M. Jacquemart dans les *Merveilles de la céramique*, t. II, p. 214.
(5) *Notice du Musée du Louvre*, n° 315.
(6) Citation de M. Darcel, *Notice du Musée du Louvre*, p. 309.
(7) Musée de Cluny, n° 2103 du *Catalogue*.
(8) Plat au Musée Kensington, cité par M. Darcel, *Notice du Musée du Louvre*, p. 187.

Quand une fabrique adopte une marque, elle reste invariable; au contraire un artiste qui signe d'un monogramme se laisse souvent aller au caprice de son pinceau en y ajoutant quelque paraphe ou quelque enjolivement. Ainsi l'artiste au PS fait souvent poser le P sur un petit trait. Il ajoute quelquefois au PS un paraphe, comme dans l'exemple que nous avons rapporté page 305. Si le PS était marque de fabrique, il serait toujours resté dans la pureté du modèle de 1544 que nous donnons plus loin.

Enfin, s'il pouvait rester le moindre doute sur la signification du PS, il serait levé par l'inscription qu'on lit au revers de ce plat de la collection de M. Fortnum que nous avons déjà cité : *PS. in Galiano nelle ano* 1547. La marque de fabrique se pose sur les pièces exécutées dans le lieu où elle a son établissement et ses fourneaux, et ne se promène pas comme un artiste qui trace son monogramme ou son nom dans tous les ateliers où il va successivement travailler. Galliano est un village de la province du Mugello, situé sur le Tavaiano, petite rivière qui se jette dans la Sieve, à six kilomètres environ au sud de Galliano. Au seizième siècle, ce village était entouré de murs garnis de tours; il appartenait aux Ubaldini (1). Le seigneur de Galliano, cédant à la mode du temps, a appelé auprès de lui l'artiste au PS qui aura peint dans son château quelques pièces de faïence et sera retourné ensuite à Cafaggiolo. Dans le plat de la collection Fortnum, on voit au-dessous du PS les lettres *af* en caractères cursifs. On n'a pas manqué de dire que le PS étant la marque de fabrique, les lettres *af* étaient les initiales du peintre. S'il en était ainsi, ces lettres auraient été tracées en grands caractères; elles ne peuvent signifier, comme nous l'avons déjà dit, que *artefice faentino*. Les mêmes lettres *af* se trouvent au-dessous du PS derrière un disque appartenant au musée Kensington (n° 2553), où l'artiste a représenté Apollon et Pan. Les peintres sur maiolica ajoutaient souvent à leur nom ou à leurs sigles le nom de leur patrie ou celui de leur atelier d'origine. On en peut citer beaucoup d'exemples : Xanto Avelli Rovignese, ou plus simplement X.A.R.; Guido Darentino; M°Georgio da Eugubio. On trouve au Louvre le monogramme compliqué de Nicolo avec da Urbino. L'artiste au PS, en venant peindre momentanément chez le seigneur de Galliano, tenait à constater qu'il sortait de Faenza, la grande usine qui primait toutes les autres, et il ajoutait à son monogramme les lettres *af*, qui, pour tous alors, signifiaient artiste de Faenza.

Maintenant que nous croyons avoir établi que le PS n'est pas une marque de l'atelier de Cafaggiolo, mais le monogramme d'un peintre, recherchons si cet atelier a été fondé au quinzième siècle, comme le veut M. Jacquemart. « Cafaggiolo, dit ce savant, dut sans doute » de devenir le grand centre de la céramique toscane à cette circonstance que Cosme le » Grand y fit construire un château grand-ducal, et, selon les habitudes du temps, y établit » les artistes dont il voulait encourager les travaux. » Et d'abord il faut dire que Cosme de Médicis, surnommé l'Ancien ou le Père de la patrie, n'a jamais bâti de palais grand-ducal par la raison qu'il n'était pas grand-duc. Loin de là, Cosme s'était chargé de la direction du parti populaire dans la république florentine, et il prit à tâche de mettre des bornes à l'autorité de l'oligarchie. Le château qu'il avait construit à Cafaggiolo était un château

(1) Brocchi, *Descrizione della provincia del Mugello*. In Firenze, 1748, p. 16. — Emm. Rapetti, *Dizionario geografico. ... della Toscana*. Firenze, 1833, t. II, . 371.

fort qu'il avait élevé pour y trouver un asile où il pût demeurer en sûreté à l'époque troublée où il vivait (1). Fabroni, qui a eu à sa disposition toutes les archives de Florence et celles de la maison des Médicis, a donné dans les plus grands détails la vie de Cosme l'Ancien et celle de son petit-fils Laurent le Magnifique, et c'est surtout dans ces importants ouvrages que nous pouvons rechercher si ces deux grands hommes ont fondé un atelier de maiolica dans leur château de Cafaggiolo ou dans le village. Roscoe, qui s'est plutôt attaché à faire connaître la vie littéraire et artistique de Cosme et de Laurent, que leur vie politique, n'aurait pas laissé échapper ce fait de la fondation par l'un ou par l'autre, à Cafaggiolo, d'un atelier de maiolica décorée, si le fait avait existé. Eh bien ! dans aucun de ces deux auteurs on ne rencontre la moindre allusion à cette fondation. Les goûts de ces deux hommes les ont portés dans une sphère plus élevée. Un grand nombre d'érudits s'efforçaient alors de rendre à la lumière les écrits des anciens auteurs grecs et latins. Le goût naturel de Cosme le porta à prendre une part active à ces recherches ; ses richesses et l'étendue de ses relations commerciales en Europe et en Asie le mirent à portée de satisfaire cette passion. Pour arriver à son but, il s'était assuré les services d'un assez grand nombre de savants. Il put faire ainsi l'acquisition d'une foule de manuscrits inestimables dans les langues hébraïque, grecque, latine, chaldéenne, arabe, indienne. Tels furent les commencements de cette fameuse bibliothèque qui, singulièrement augmentée par Laurent le Magnifique, subsiste encore aujourd'hui sous le nom de *Biblioteca Laurentiana*. Nicolò Nicolini, qui avait consacré toute sa fortune à l'acquisition de manuscrits anciens, étant mort insolvable, Cosme paya ses dettes, se rendit acquéreur de tous les manuscrits qu'il avait rassemblés, et les déposa dans une bibliothèque publique qui porte encore, comme alors, le nom de *Marciana*. Dans les arts, ce fut surtout l'architecture qui attira sa prédilection ; il dépensa des sommes énormes pour la construction de nombreux édifices publics dont il chargea principalement Michelozzo Michelozzi et Brunelleschi. Donatello et Masaccio exécutèrent les sculptures et les peintures de son habitation. Lorsqu'elle fut achevée, se livrant, dit son biographe, à son goût naturel, il l'orna des plus précieux restes de l'art antique. Qui ne sait que les hommes qui sont portés par un goût décidé vers les beaux produits de l'antiquité, négligent les arts industriels, les arts moins nobles, *men nobili*, comme disent les Italiens. Rien ne peut faire supposer que Cosme se soit occupé de la céramique, qui de son temps n'était pas encore en faveur.

Laurent le Magnifique (1468-1492) était avant tout poëte et littérateur ; il était aussi, comme son aïeul, grand admirateur des restes de l'antiquité, et il fit disposer ses jardins adjacents au monastère de Saint-Marc pour l'établissement d'une académie destinée à l'étude de l'antique. C'est là que se forma Michel-Ange. Mais Laurent était un homme universel, et non-seulement il couvrit de sa protection tous les artistes qui cultivaient les beaux-arts, mais il donna des encouragements aux industries artistiques qui se produisirent de son temps. Fabroni, son biographe, ne nous laisse rien ignorer à cet égard, et le nombre des archives qu'il a consultées et dont il fournit des extraits, nous prouve que si Laurent le

(1) « Caffagiolum, Careggianum, Trebbianum et Sefulanum a fundamentis excitavi, et quod ea erant tempora turbulenta atque periculosa, ut tute ac tranquille in iis habitare posset, ipsa turribus munivit. » (Fabroni, *Magni Cosmi Medicis Vita*. Pisis, 1789, p. 153.)

Magnifique avait créé dans son château de Cafaggiolo, ou dans le village voisin, un atelier de peinture sur maiolica, ou bien s'il y avait trouvé un atelier établi avant lui par son père ou par son aïeul, son biographe en aurait découvert la trace. Voici ce que dit Fabroni au sujet des arts industriels dont s'occupait Laurent : « Il comblait de bienfaits tout » particuliers et d'une singulière bienveillance non-seulement les artistes qui cultivaient » les arts libéraux, mais encore ceux qui travaillaient le bois, le fer et qui fabri- » quaient les horloges et les instruments de musique (1). » Ainsi, rien dans les archives qui puisse faire supposer que Cosme ou Laurent aient protégé les potiers et les peintres sur maiolica. L'art de la peinture sur faïence n'était pas encore assez avancé pour avoir attiré les regards des grands chefs de la république florentine. N'avons-nous pas déjà cité d'ailleurs cette lettre de Laurent à Robert Malatesti, qui constate qu'on ne faisait pas encore de maiolica peinte à Florence vers 1480?

Il n'y avait donc pas d'atelier de maiolica décorée à Cafaggiolo pendant la vie de Laurent le Magnifique. Cet atelier a-t-il pu être ouvert par ses enfants? Ce grand homme mourut le 8 avril 1492, laissant trois fils légitimes : Pierre, qui lui succéda dans l'administration de la république; Jean, fait cardinal à treize ans, et qui devint pape en 1513, sous le nom de Léon X; et Julien, qui n'avait que quatorze ans à la mort de son père. Depuis que la conspiration des Pazzi (1478) avait été éteinte dans le sang, les Florentins s'étaient à peine aperçus de l'asservissement de leur pays, tant qu'un grand homme les avait gouvernés; mais lorsqu'il eut été remplacé par son fils Pierre, jeune homme imprudent et faible, des troubles recommencèrent à agiter la république. Laurent et Jean de Médicis, petits-fils de Laurent l'Ancien, frère de Cosme, qui étaient alors les représentants de la branche cadette des Médicis, étaient à la tête des mécontents. Nous n'avons pas à écrire ici l'histoire de la république florentine, il nous suffit de dire que Charles VIII étant entré en Italie, les Florentins, irrités de la pusillanimité de Pierre de Médicis, se révoltèrent, et celui-ci fut contraint de sortir de Florence avec ses frères le 8 novembre 1494; son palais fut pillé et ses biens placés sous le séquestre. Les Médicis de la branche aînée restèrent dix-huit ans en exil, et ce ne fut qu'en septembre 1512 que Julien, le troisième des fils de Laurent le Magnifique, put rentrer à Florence avec son neveu Laurent II, fils de Pierre. Ces faits nous suffisent pour examiner l'opinion de MM. Darcel et Jacquemart, qui veulent que l'atelier de Cafaggiolo ait duré pendant tout le seizième siècle avec le PS comme marque de fabrique. Pour le commencement de cette période ils citent deux plats de la collection de M. Gustave de Rothschild datés de 1507 et de 1509, et pour la fin un plat produit par M. Delange, portant, disent-ils, au revers : *In Chafagiollo fatto a di 21 gunio* 1590.

Les deux plats de la collection de M. Gustave de Rothschild n'ont pu être faits à Cafaggiolo. En 1507 et 1509 les Médicis étaient en exil, et en supposant (bien que nous ayons prouvé le contraire) que cet atelier ait été fondé antérieurement, il avait dû être fermé après leur expulsion de la Toscane en 1494. Ces deux plats au surplus ne portent pas au revers le monogramme PS dont MM. Darcel et Jacquemart veulent faire la marque de la fabrique de Cafaggiolo. Pour ceux qui ne peuvent les voir, il leur suffira, pour s'en

(1) *Laurentii Medicis Magnifici Vita.* Pisis, 1784, t. I, p. 150.

convaincre, de lire la description que M. Darcel a donnée des sigles qui se trouvent au revers : « Le sigle du premier, dit-il, forme les trois lettres PLT, les deux premières ayant » leur haste commun..... Dans le sigle du second, un O remplace le T. » Ainsi les deux pièces datées de 1507 et 1509 ne portent pas le sigle PS, mais seulement un à peu près, et ce n'est pas avec ces deux pièces qu'on peut constater l'existence du monogramme PS au commencement du seizième siècle. Les deux plats de M. Gustave de Rothschild appartiennent à Faenza, et M. Darcel semble le reconnaître quand il écrit : « Ils sont tous deux décorés » de grotesques dans le caractère de celles de Faenza et remarquables par des rouges bien » caractérisés (1). » Or il ne faut pas oublier que Piccolpasso, potier de profession, qui a laissé sur son art un traité daté de 1548, a dit qu'il n'avait trouvé le rouge que dans l'atelier de Vergiliotto de Faenza. Si on le retrouve dans une peinture marquée au revers du nom de Cafaggiolo, c'est que cette couleur y a été apportée postérieurement à l'écrit de Piccolpasso par un artiste de Faenza. Les lettres S. P. Q. F. tracées sur les plats dans un des cartouches du décor doivent signifier *Senatus populus que faventinus*. C'est donc à tort, dans tous les cas, que MM. Darcel et Jacquemart ont regardé l'atelier de Cafaggiolo comme existant au commencement du seizième siècle, en 1507 et 1509.

MM. Darcel et Jacquemart ont commis une autre erreur en disant qu'ils justifiaient de l'existence de cet atelier jusqu'à la fin du seizième siècle, « parce que M. Delange, dans » l'Appendice à sa traduction de Passeri, aurait cité deux plats signés : *In Chaffagiolo fato a dj* » 21 *di junio* 1590 » (2). Ces deux plats faisaient partie d'une collection de maiolica réunie par M. Delange et mise en vente les 13, 14 et 15 décembre 1853. Nous avons visité l'exposition qui a précédé cette vente et nous possédons le catalogue qui avait été rédigé par M. Delange. Sous le n° 148 est décrit un « grand plat avec un sujet incertain. Au revers on » lit : *In Chafagiollo fatto a dj* 21 *di gunio* 1570, et au-dessous la lettre P paraphée ». Le second plat, n° 149 du catalogue, porte seulement *Chafagizotto* entre deux PS, sans date. Il est aujourd'hui au musée de Cluny (n° 2106 du catalogue de 1861). Dans son Appendice à la traduction de Passeri, M. Delange n'avait cité non plus que la date de 1570. Ainsi la date de 1590 est le résultat d'une erreur matérielle de lecture.

Les dates de 1507 et de 1509 sur les deux plats de M. Gustave de Rothschild n'étant pas admissibles pour l'atelier de Cafaggiolo, on reste avec la date unique de 1570 pour constater l'époque de son existence. Depuis plus de vingt ans que M. Delange a mis en vente ses deux plats portant le nom de Cafaggiolo, l'attention des archéologues et des amateurs a été appelée sur cet atelier, et cependant on n'a produit aucune autre pièce datée; nous sommes assez heureux pour en signaler une.

Le docteur Giuseppe Maria Brocchi a donné à Florence en 1748, en un volume in-4°, la description de la province du Mugello (3). Ce petit pays, tout entouré de hautes montagnes, ne se compose que de la vallée de la Sieve, qui le parcourt de l'ouest à l'est jusqu'au moment où, tournant brusquement au sud, cette rivière entre dans la province de Florence et va se jeter dans l'Arno. C'est dans cette jolie vallée qu'est situé le château de Cafaggiolo, l'une des anciennes résidences des Médicis. Brocchi, après avoir dit que le château avait

(1) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 98.
(2) *Notice des faïences peintes du Louvre*. Paris, 1864, p. 101. — *Les Merveilles de la ceramique*, p. 130
(3) *Descrizione della provincia del Mugello*. In Firenze, MDCCXLVIII.

été agrandi par Cosme, premier grand-duc de Toscane († 1574), continue ainsi : « Un
» ancien plat de maiolica, très-beau et de deux bras et demi de tour (un mètre trente-sept
» centimètres), fait en 1544, lequel était autrefois à la cure de Faltona, et qui est à présent
» ma propriété, m'a fait savoir que dans ce lieu de Cafaggiuolo on exerçait anciennement
» l'art de travailler des terres semblables ; cette inscription en effet s'y trouve inscrite en
» termes cependant assez incorrects, comme on le voit : *Fato a di primo di fraio nl* 1544
» *i Gafagiuollo* (fait le premier février 1544 à Gafagiuollo). On y voit peintes avec beaucoup
» de fleurs et d'arabesques les armes des nobles familles florentines Rinuccini et Pazzi.
» En outre, au-dessous de l'inscription, il y a le chiffre que voici, qui est réitéré
» au revers du plat. Je suppose qu'il doit exprimer le nom de l'artiste qui a
» encore écrit derrière le plat, avec des lettres beaucoup plus grandes : *Fato*
» *in Gafagiollo*. De cette manière d'écrire Gafagiuollo et Gafagiollo avec un G
» au lieu d'un C, et le redoublement de L, il semble que l'artiste était étranger et qu'il ne
» prononçait pas le nom de Cafaggiuolo comme on le fait ici. Il est probable qu'un membre
» de la famille des Médicis l'aura fait venir de dehors, pour introduire dans leur villa de
» Cafaggiuolo l'art de fabriquer la maiolica (1). »

Voilà toute la vérité sur l'atelier de Cafaggiolo. Il a dû être établi par un artiste appelé de Faenza par l'un des Médicis. Ce n'était là qu'un atelier particulier créé par un grand seigneur et subissant toutes les alternatives de la fortune ou du caprice de son fondateur, comme fut l'atelier céramique des ducs de Ferrare, et tant d'autres qui n'ont eu qu'une existence éphémère. Si Cafaggiolo avait possédé une grande fabrique comme celles qui existaient à Faenza, à Urbino, à Deruta, Piccolpasso, Alberti ou Garzoni en auraient parlé comme ils ont parlé de Faenza, de Pesaro, d'Urbino, de Castel-Durante, de Venise et de Deruta. Alberti surtout, qui donne la description de la vallée de la Sieve, qui nomme des bourgs et des villages qui ne sont qu'à quelques kilomètres de Cafaggiolo, n'aurait pas omis de mentionner cet atelier, s'il avait été, comme le veut M. Jacquemart, « le grand centre de la céramique de Toscane ». Mais il y a un silence complet sur l'atelier de Cafaggiolo chez ces auteurs du seizième siècle. Nous en sommes réduits à deux dates certaines, 1544 et 1570.

Nous croyons avoir établi que cet atelier n'existait pas à la mort de Laurent le Magnifique, et que ses enfants n'avaient pu le fonder durant leur exil de dix-huit années qui la suivit de près. Pour apprécier approximativement l'époque de sa création, il nous faut encore consulter l'histoire florentine à partir du moment où les enfants de Laurent le Magnifique rentrèrent dans leur patrie et en possession de Cafaggiolo.

Ce ne fut qu'en septembre 1512 que le cardinal Jean de Médicis, second fils de Laurent, le Magnifique, rentra à Florence accompagné de Julien, deuxième du nom, son frère ; de Laurent II, son neveu, fils de Pierre II, l'aîné des trois fils du Magnifique, qui s'était noyé en 1503, en traversant le Garigliano ; et de Jules, chevalier de Malte et prieur de Capoue, enfant naturel de Julien, le frère de Laurent le Magnifique qui avait été tué lors de la conjuration des Pazzi.

Julien, ayant été reconnu chef de la république florentine, gouvernait avec douceur, se conduïsant avec modestie et comme le premier citoyen du pays. Moins de six mois s'étaient

(1) *Descrizione della provincia del Mugello*, p. 49.

écoulés depuis la rentrée des Médicis à Florence, lorsque la mort du pape Jules II rappela le cardinal de Médicis à Rome, où il fut élu pour son successeur et couronné le 19 mars 1513, sous le nom de Léon X.

L'administration de Julien ne convenait pas aux vues ambitieuses du nouveau pape; aussi, avant la fin de 1513, Léon X engagea son frère Julien à quitter Florence pour Rome et à se démettre de la présidence de la république florentine en faveur de leur neveu Laurent, qui n'avait alors que vingt ans et était fort disposé à suivre les instructions du pape. Julien y consentit ; il fixa son séjour à Rome, et il fut nommé général en chef des troupes du pape. Peu de temps après, il passa en France, où il épousa Philiberte de Savoie, tante de François I[er], qui lui donna le titre de duc de Nemours. Il mourait peu de jours après son retour en Italie, le 17 mars 1516. Nous donnons ces détails pour faire voir que durant les trois ans et demi qui s'écoulèrent depuis sa rentrée en Toscane jusqu'à sa mort, Julien n'eut aucun loisir qui lui permît de songer à créer un atelier de maiolica à Cafaggiolo, dont il n'était pas d'ailleurs le propriétaire.

Laurent II, le chef de la famille comme seul héritier de Pierre II, et à qui appartenaient la terre et le château de Cafaggiolo, n'eut dans sa courte vie ni le goût ni le loisir de créer des ateliers industriels dans ses propriétés. Entièrement dominé par l'ambition et non content d'être devenu le premier citoyen de sa patrie, il brûlait du désir d'obtenir une souveraineté en Italie, bien d'accord en cela avec son oncle Léon X. A sa demande, le pape rassembla une armée dont il reçut le commandement, et avec laquelle, en 1516, il envahit le duché d'Urbin dont le pape lui donna l'investiture. L'année suivante, le duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, ayant réuni des troupes, vint attaquer Laurent, qui fut blessé grièvement le 4 avril 1517, devant le château de Mondolfo. Néanmoins Francesco Maria, ne pouvant se maintenir contre les troupes du pape, traita avec Léon X et se retira à Mantoue, abandonnant la souveraineté du duché à Laurent. A peine rétabli de sa blessure, le nouveau duc d'Urbin vint à Paris, où il épousa en 1518 Madeleine de Boulogne, de la maison royale de France. Rentré à Florence avec sa jeune femme, celle-ci y mourut le 23 avril 1519, en mettant au monde une fille (1), et cinq jours après Laurent la suivait dans la tombe. Par sa mort, Léon X se trouva le seul descendant légitime, en ligne masculine, de la branche aînée des Médicis qui tirait son origine de Cosme l'Ancien; il recueillit tous les biens patrimoniaux provenant de lui, et par conséquent Cafaggiolo. Mais il n'est pas à supposer que le pape, qui s'est fait un grand nom par son amour pour les beaux-arts et par son luxe, ait été créer dans ce domaine éloigné de Rome, durant les dix-neuf mois qu'il en fut propriétaire, un atelier de céramique, pour y fabriquer de la faïence, lorsqu'il ne paraissait sur sa table que de la vaisselle d'or ou d'argent. La vie de Léon X nous a été donnée dans les plus grands détails par Fabroni ; d'autres auteurs n'ont rien laissé ignorer de ses moindres actions, et chez aucun on ne trouve le plus léger indice qui puisse faire supposer qu'il ait fondé l'atelier de Cafaggiolo (2). Au surplus, Léon X ne jouit pas longtemps des biens qu'il avait recueillis dans la succession de son neveu Laurent ; il mourut presque subitement le 1[er] décembre 1521.

(1) Cette fille fut Catherine de Médicis, femme de Henri II, roi de France.

(2) *Leonis X, pontif. max. Vita, auctore* FABRONIO. Pisis, 1797. — PAULI JOVII *Historiarum sui temporis libri duo*. Florentiæ, 1550-1552.

Par la mort de Léon X, la branche aînée de la famille des Médicis était éteinte, ou du moins n'existait plus que par des femmes et par des bâtards. La branche cadette, au contraire, qui descendait de Laurent l'Ancien (+ 1440), frère de Cosme, subsistait par une succession légitime des mâles. Elle était fort riche, ayant recueilli l'immense fortune que Laurent l'Ancien avait acquise dans le commerce qu'il faisait en société avec son frère, tant à Florence qu'à l'étranger. A la mort de Léon X, elle ajouta à sa fortune personnelle tous les biens immeubles fort considérables qui appartenaient à la branche aînée ; les palais de Florence et de Fiesole, les domaines de Trebbio, de Cafaggiolo, et d'autres encore, devinrent sa propriété (1).

Si les biens de la branche aînée des Médicis passèrent aux représentants de Laurent l'Ancien, le pouvoir resta dans la main des bâtards de cette branche. Jules de Médicis, enfant naturel de Julien l'Ancien, que Léon X avait promu au cardinalat, avait été chargé par le pape, aussitôt après la mort de Laurent II, du gouvernement de la république florentine. Il conserva le pouvoir jusqu'à son élévation au pontificat (19 novembre 1523). Une fois à Rome sur le siége de saint Pierre, sous le nom de Clément VII, il envoya le cardinal de Cortone à Florence pour gouverner la Toscane. Après beaucoup de vicissitudes, qu'il est inutile de rappeler ici, il parvint, à la suite d'un traité qu'il fit avec Charles-Quint le 29 juin 1529, à placer à la tête du gouvernement, avec le titre de doge, Alexandre de Médicis, né d'une esclave moresque et qui passait pour son fils. Une jalousie et une haine invétérées séparaient depuis longtemps les deux branches de la famille Médicis (2) ; elles ne firent que s'accroître par les circonstances que nous venons de rapporter.

Ces faits historiques, qui paraissent étrangers à notre sujet, vont nous servir cependant à expliquer la fondation de l'atelier céramique de Cafaggiolo.

A l'époque de la mort de Léon X, la branche cadette des Médicis était partagée en deux rameaux. Le premier était représenté par Pierre-Laurent-François, qui eut pour fils ce Lorenzino qui termina la querelle qui subsistait depuis si longtemps entre les deux branches de la famille en tuant de sa propre main le duc Alexandre ; le second, par Jean de Médicis, surnommé le Grand Diable, habile général, tué en 1526, à l'âge de vingt-huit ans, d'un coup de fauconneau, en laissant pour seul héritier un enfant de deux ans du nom de Cosme, qui devint à dix-huit ans chef de la république florentine et plus tard grand-duc de Toscane.

Dans le partage des immeubles provenant de la branche aînée qui se fit entre Pierre-Laurent-François de Médicis et le général Jean, le domaine de Cafaggiolo échut au premier, et la terre de Trebbio au second. C'est en effet à Cafaggiolo que Lorenzino demanda au

(1) Manucci, *Vita di Cosimo*, t. Ier, p. 27.

(2) Après l'expulsion des enfants de Laurent le Magnifique, en 1494, les deux frères Laurent et Jean de Médicis, petits-fils de Laurent l'Ancien, représentants de la branche cadette, qui avaient pris parti contre leurs cousins de la branche aînée, renoncèrent à leur nom, qui était devenu odieux à leurs concitoyens, pour prendre celui de Popolani. Ils substituèrent aussi dans leurs armoiries, aux tourteaux de gueules, une croix blanche. (Pauli Jovii *Historiarum sui temporis libri duo.* Florentiæ, 1550, t. II, f° 19, v°.) Les représentants de la branche cadette reprirent, après la restauration des enfants de Laurent le Magnifique, en 1512, les anciennes armoiries de la famille, qui sont d'or à cinq tourteaux de gueules posés en orle, 2, 2,1, surmontés d'un sixième d'azur chargé de trois fleurs de lis d'or. Ce sixième tourteau avait été concédé à Pierre de Médicis, fils de Cosme l'Ancien, par un édit de Louis XI, roi de France, de mai 1465. Roscoe en a donné la teneur dans la *Vie de Laurent le Magnifique.*

gouverneur de Florence de se rendre, prétextant, pour sortir de la ville avant que le meurtre du duc Alexandre fût connu, que son père y était fort malade (1) ; et c'est de Trebbio que le cardinal Cibo, premier ministre d'Alexandre, fit venir, après la mort du duc, le jeune Cosme pour en faire le chef de la république florentine (2).

Si nous avons démontré que depuis leur rentrée en Toscane (septembre 1512) jusqu'à la mort de Léon X (décembre 1521), aucun des Médicis de la branche aînée n'avait songé à établir un atelier céramique à Cafaggiolo, il est fort probable que cet atelier fut fondé par Pierre-François-Laurent de Médicis, qui, éloigné des affaires publiques par les intrigues de Clément VII et retiré dans le château de Cafaggiolo, aura occupé ses loisirs en faisant fabriquer sous ses yeux, à l'exemple de plusieurs des grands seigneurs de son temps, des maiolica décorées qui étaient devenues fort en faveur.

Un plat du Musée de Cluny publié par MM. Darcel et Delange dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 26), qui porte au revers l'inscription CAFAGIOLI et le monogramme PS de l'artiste, doit changer cette probabilité en certitude, en démontrant que l'atelier de Cafaggiolo était dans les mains d'un ennemi de Clément VII. M. Darcel veut que ce plat ait été fait pour Léon X ou pour Clément VII. Il est à croire au contraire que si l'un ou l'autre de ces deux papes en avait eu connaissance, le peintre et celui qui l'avait mis en œuvre auraient pu passer de longues années dans les cachots du château Saint-Ange. Le décor qui couvre l'intérieur et les bords du plat est exécuté en bleu-lapis sur émail blanc. Au centre est le buste de Néron entouré d'entrelacs et de légers feuillages ; et pour qu'on ne se trompe pas sur le personnage que l'on a eu l'intention de personnifier sous la figure de Néron, l'auteur du plat a placé au-dessus et au-dessous du buste de ce tyran les armoiries des Médicis surmontées des deux clefs en sautoir, attribut des souverains pontifes. La tiare est le timbre de l'écu des papes ; mais ici c'est une tête barbue, coiffée de la tiare qui sert de timbre à l'écu. Sur les bords, on voit encore dans deux cartouches les lettres SEM-PE = GLO-VI que MM. Darcel et Jacquemart regardent comme abréviatives d'une devise appartenant à celui des deux papes, Léon X ou Clément VII, dont les armoiries sont reproduites. Mais toutes les devises adoptées par les papes sont parfaitement connues ; celles de Léon X sont en nombre considérable (3), et il n'en est aucune qui puisse se rattacher aux signes abréviatifs tracés sur le plat. Il est évident qu'ils doivent se rapporter à quelque dicton critique qui avait cours alors, et que nous ne pouvons, pas plus que MM. Darcel et Jacquemart, compléter et expliquer. On lit encore sur ce curieux plat les sigles P. S. Q. F. (*Populus senatusque florentinus*) et S. P. Q. R. (*Senatus populusque romanus*). La première devise pouvait être tolérée à Florence, lorsque les papes Léon X et Clément VII y dominaient, et même à l'époque de la tyrannie d'Alexandre, parce que la Toscane portait encore alors le nom de république ; mais jamais les papes, sou-

(1) « Propterea (Lorenzino) ad Angelum Martium illico contendit, qui principis occupati aut absentis vices implere « erat solitus ; ab hoc facile impetrat equos publicos et aperiendæ urbis portæ tesseram : simulans patrem in Cafaggiolia « villa mortiferis ventris torminibus torqueri ; quem condendi testamenti causa omnino ea nocte invisere percuperet. » (PAULI JOVII *Historiarum sui temporis libri duo.* Florentiæ, 1550, t. II, f° 219, v°.)

(2) « Erat tum in Trebbia villa Cosimus Medices, decimum octavum agens annum... (IDEM, *ibid.*, t. II, f° 220.) Voyez, sur les châteaux de Cafaggiolo et de Trebbio, la note 1 de la page 317.

(3) BONANNI, *Numismata summorum pontificum.* Romæ 1715. — ANGELO CINAGLI, *le Monete descritte in tavole sinottiche.* Fermo, 1848.

verains absolus des États de l'Église, n'auraient consenti à laisser accompagner leurs armoiries de la devise *Senatus populusque romanus*, expression des droits que le sénat et le peuple romain exerçaient en commun. La composition du décor de ce plat est donc une critique amère de l'un des deux papes dont les armes y sont reproduites. Elle ne peut s'appliquer à Léon X, qui n'avait rien fait pour nuire à la branche cadette de sa famille et qui occupait le pouvoir qu'il exerçait à Florence comme héritier de son neveu. Le général Jean de Médicis s'était même entièrement réconcilié avec Léon X et avait été mis par lui à la tête de l'armée à l'aide de laquelle il avait soumis et dépossédé au profit de l'Église tous les seigneurs, petits souverains de la marche d'Ancône. Mais cette assimilation de Clément VII à Néron se comprend parfaitement de la part du chef de la branche cadette des Médicis, propriétaire de l'atelier céramique de Cafaggiolo, qui avait eu tant à se plaindre de ce pape, bâtard de l'un des membres de la branche aînée. A quelle époque ce plat a-t-il pu être exécuté ? Il est certain que le propriétaire de Cafaggiolo n'a pu se livrer à cette injure envers Clément VII durant tout le temps que ce pape a gouverné la Toscane en maître par son délégué le cardinal de Cortone. Après la prise de Rome par l'armée du connétable de Bourbon (6 mai 1527), les Florentins s'étaient soulevés et avaient rétabli l'ancien gouvernement républicain, après avoir forcé l'agent de Clément VII à quitter Florence avec les deux bâtards de la branche aînée des Médicis, Hippolyte et Alexandre. Ce ne fut que le 12 août 1530 que Florence fut reprise par le général de Charles-Quint et que l'autorité du pape y fut rétablie. Il serait donc possible que le plat à injure allégorique ait été exécuté du mois de mai 1527 au mois d'août 1530 ; nous ne croyons pas cependant que l'atelier de Cafaggiolo, situé assez loin de Florence et exposé aux atteintes de Clément VII, ait osé le produire non-seulement pendant la vie de ce pape, mais même avant le meurtre du duc Alexandre (6 janvier 1537) par le fils de Pierre-Laurent-François de Médicis.

L'année 1537 serait donc la date la plus ancienne que l'on pût, suivant nous, attribuer avec certitude à l'atelier de Cafaggiolo ; il est possible qu'il ait été établi un peu plus tôt, mais il est plus probable qu'il n'a été fondé que plus tard, puisque Piccolpasso ne le cite pas. On objectera sans doute que la peinture du plat qui provient de M. Delange, et que conserve le musée de Cluny (n° 2106 du catal. de 1861), paraît avoir été exécutée à une époque beaucoup plus ancienne ; mais cette singularité se rencontre très-fréquemment dans les œuvres des céramistes. M. Darcel l'a constatée plusieurs fois en dressant le catalogue de la collection du Louvre. Ainsi un disque du Frate, peintre de Deruta (n° 575 de la *Notice*), qui semblait au savant conservateur appartenir au commencement du seizième siècle, n'était que de l'année 1542, comme le constate l'inscription qui se lit au revers (1).

La date de 1570, donnée par le plat de la collection vendue par M. Delange en 1853, doit être à peu près celle de l'époque où l'on aura cessé de faire de la maiolica décorée à Cafaggiolo. Le goût pour cette faïence commençait alors à se passer et à être remplacé par un engouement pour les porcelaines de la Chine et du Japon introduites en Europe par les Portugais au commencement du seizième siècle. On verra plus loin qu'Alfonse II, duc de Ferrare, faisait exécuter en 1567 de la porcelaine artificielle dans l'atelier qui avait été créé par son bisaïeul pour la fabrication de la maiolica, et que François de Médicis, grand-duc de Toscane (1574-1587), alors propriétaire de Cafaggiolo, en faisait aussi fabriquer à Florence.

(1) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 309.

Outre les maiolica sorties de l'atelier de Cafaggiolo que nous avons signalées, nous devons citer encore un plat appartenant à la collection de M. Alphonse de Rothschild et publié dans le *Recueil de faïences italiennes* (n° 25) de MM. Darcel et Delange. Il est à larges bords, et le fond, d'un très-petit diamètre, est creux. Les Italiens donnaient à ce genre de plat le nom de *tondino*. Sur le fond est peint un dragon qui paraît attaqué par un cygne et une tortue ; ce doit être là une allégorie qui se rapportait à quelque événement du temps où cette faïence a été peinte; les bords sont couverts d'enfants tenant des tridents et de grotesques se détachant en clair sur un fond bleu-lapis. Au revers, on trouve le monogramme PS dans toute sa pureté ; au-dessous, IN CHAFAGGIUOLO, et plus bas un trident. Cet emblème répété sur les bords du plat et au revers doit être celui qu'avait adopté le propriétaire de cette maiolica.

Il est fort possible que d'autres peintres que l'artiste au PS aient travaillé dans l'atelier de Cafaggiolo, et cet artiste a pu y avoir des élèves ou des collaborateurs ; mais jusqu'à présent on n'a signalé aucun autre monogramme et aucun nom d'artiste accompagné de la mention *in Cafaggiolo*. Si Cafaggiolo avait possédé une grande fabrique qui ait duré plus de cent ans, on trouverait certainement plusieurs monogrammes et plusieurs noms de peintres suivis de cette mention. Nous devons dire cependant qu'un grand broc provenant de la collection Bernal (1), qui est signé au-dessous de l'anse d'un double Y, mais sans aucune mention de Cafaggiolo, est attribué par M. Darcel à cet atelier, parce qu'on y trouve les armoiries des Médicis et cette devise inexpliquée : GLO-VIS. Ce broc, dont le fond blanc est décoré de légers feuillages et de fleurettes, porte au centre de la panse, sur fond bleu, les armoiries de Léon X ou Clément VII disposées de telle façon que l'ensemble est encore une critique amère du pape. L'écu est terminé par un coin de fer très-pointu, ce qui veut dire sans doute que le pape veut implanter son écu partout ; au-dessus et posant sur l'écu même, est une tête coupée comme on en voit une coiffée de la tiare dans le plat de Cafaggiolo décoré au centre du buste de Néron ; au-dessus de cette tête, sont les deux clefs en sautoir surmontées de la tiare ; les deux syllabes GLO-VIS sont disposées l'une au-dessus de l'autre dans un compartiment au-dessous de l'écu ; en arrière, est un joug. L'intention critique est évidente. Les armoiries sont celles de Léon X comme de Clément VII ; mais le coin de fer et le joug semblent désigner plutôt Léon X qui dépouilla le duc d'Urbin au profit de son neveu Laurent, et les petits souverains de la Romagne pour réunir leurs principautés au domaine de l'Église ; la tête est sans barbe, et Léon X n'en portait pas. Mais rien n'indique que cette pièce ait été exécutée à Cafaggiolo. Elle a toujours passé pour provenir de Faenza, qui, réunie au domaine des papes par Jules II, supportait leur joug avec impatience. On y trouve la couleur rouge qui, à l'époque où régnait Léon X, ne pouvait être employée qu'à Faenza, ainsi que le constate Piccolpasso. Enfin cette belle faïence a pu être faite à Venise, qui possédait alors une fabrique de maiolica décorée (2) ; et comme on trouve de l'émail rouge sur les anciennes verreries de cette ville, on peut supposer

(1) N° 1846 du catalogue de la collection Bernal, publié à Londres par HENRY G. BOHN en 1857. On y trouve la reproduction en couleur de cette maiolica, qui est conservée aujourd'hui au Musée Kensington de Londres (n° 2706). Elle est également reproduite par M. MARRYAT dans son *History of Pottery*, et dans la traduction de cet ouvrage par MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, t. Ier, p. 206.

(2) Voyez plus haut, page 297.

que la connaissance des procédés de cette couleur aura été communiquée à sa fabrique de faïence (1).

Au surplus, les armoiries des Médicis peintes sur une faïence ne peuvent pas constater absolument une provenance de Cafaggiolo ; les membres de la famille des Médicis ont pu faire exécuter des maiolica à Faenza bien avant que l'atelier de Cafaggiolo ait été ouvert, et même après, à l'exemple de plusieurs des membres de la famille d'Este, qui cependant possédaient des ateliers de maiolica à Ferrare dès la fin du quinzième siècle (2).

Pise et Sienne.

C'est par le port de Pise que les maiolica étaient exportées au seizième siècle en Espagne. Antonio Beuter, dans sa *Cronica generale di Spagna* de 1540, donne des éloges aux faïences de Pise ; mais il est le seul qui en ait parlé, et l'on peut croire qu'il a voulu décerner ses éloges, non à une fabrique établie à Pise même, mais aux maiolica qui arrivaient de cette ville en Espagne. Cependant il existe dans la collection de M. Alphonse de Rothschild un vase de forme élégante, couvert d'arabesques en couleur sur fond blanc, dans le style d'Urbino, qui porte sous les anses le mot PISA inscrit dans un cartouche. Cette pièce est la seule signalée jusqu'à présent avec le nom de Pise. Lazari dit qu'il voit dans le mot *Pisa* une abréviation de Pisauri (Pesaro), et il regarde la fabrique de Pise comme incertaine (3).

Une jolie assiette conservée au musée Kensington de Londres (n° 2802), où est représenté en camaieu bleu un saint dans le désert, porte au revers : FATA IN SIENA DA M° BENEDETTO. Le style de la peinture semble appartenir au milieu du seizième siècle. Cette pièce est unique, et aucun document n'existe sur cet atelier de Sienne du seizième siècle ; il est à croire que créé par quelque grand seigneur, il n'a duré que fort peu de temps et n'a produit de maiolica que pour son fondateur. Nous retrouverons à l'époque de la décadence une fabrique en activité dans cette ville.

5° Fabriques de l'État vénitien.

Venise.

On a vu plus haut (4) que Venise avait des ateliers de maiolica au commencement du seizième siècle. Nous réparons une omission en mentionnant le pavé de la chapelle de l'Annonciation dans l'église Saint-Sébastien de cette ville, signalé par Lazari (5). L'artiste a peint au centre les armoiries de la famille Lando, et sur 296 carreaux les choses les plus diverses, animaux, fleurs, fruits, vases, enfin les sigles VTBL inscrits dans un grand Q, et la date de 1510.

Plusieurs fabriques de maiolica existaient encore à Venise durant l'époque dont nous

(1) La collection Debruge possédait deux plateaux de verre de Venise (n°s 1286 et 1287 du catalogue), sur lesquels étaient peintes en émail les armoiries de Léon X aux tourteaux du plus beau rouge.

(2) Voyez pages 293 et 304.

(3) *Notizia della raccolta Correr*, p. 84.

(4) Voyez page 297.

(5) *Notizia della raccolta Correr*, p. 77.

nous occupons. Piccolpasso en fait mention dans son livre de l'*Art du potier*, et donne la composition de l'émail, de la couverte et de la couleur bleue dont on faisait usage dans les ateliers vénitiens. Les potiers faisaient venir la terre pour leurs faïences de Ravenne, de Rimini, de Pezaro et d'un lieu dit la Bataille, près de Padoue (1). Vers 1540, l'atelier de maître Ludovico, établi dans le quartier Saint-Paul, était en pleine activité. Le musée Kensington de Londres possède un plat de cet artiste (n° 2932) décoré de feuilles de chêne exécutées en camaieu bleu pâle (*berettino*); il porte au revers : IN VENETIA IN CŌTRADA DI ST° POLO IN BOTEGA DI M° LUDOVICO. M. Darcel a vu dans les magasins de ce musée un plat (n° 8512) qu'on peut attribuer à la même fabrication, sur lequel on lit au revers cette inscription : A DI 13 APRILE 1543, et la signature Ao (Antonio ?) LASDINR (2).

En 1545, Francesco di Pieragnolo, de Castel-Durante, vint à Venise avec son beau-père Giannantonio de Pesaro et y fonda une grande fabrique de faïence décorée. On n'a que fort peu de renseignements sur cette fabrique. Piccolpasso nous a seulement appris qu'elle possédait un moulin à broyer d'un modèle particulier, dont il a donné la figure.

Un plat de la collection de M. Andrew Fountaine nous apprend qu'en 1546 il existait une fabrique dans l'ancien quartier dénommé : *il Castello*. La peinture reproduit la destruction de Troie; on lit au revers : FATO IN VENETIA IN CHASTELLO 1546.

En 1568, il existait encore un atelier dirigé par Domenigo Zener sur la voie qui conduit à l'église Saint-Paul. C'est ce qu'a fait connaître un plat appartenant au musée de Brunswick, au revers duquel est cette inscription : 1568 ZENER DOMENIGO DA VENETIA FECI IN LA BOTEGA AL PONTE SITO NEL ANDAR A SAN POLO (3).

La connaissance de ces plats signés et datés a permis à M. Darcel, qui a classé toutes les pièces du musée du Louvre, d'attribuer aux fabriques de Venise un certain nombre de pièces (4) qui font partie de la collection.

Padoue.

Le Vénitien Lazari a fourni des détails intéressants sur la fabrique de maiolica de Padoue qu'il regarde comme plus ancienne que celles de Venise. Il y a peu d'années qu'il existait encore dans la rue des Poteries une maison ancienne qui conservait des traces de fourneaux à cuire les faïences. Sur les murs extérieurs de cette maison étaient incrustés des disques de maiolica d'un grand diamètre, qui sont aujourd'hui conservés dans le musée de la ville. Les figures se détachent sur un fond blanc, et l'on y trouve les couleurs jaunes et bleu pâle sans reflets métalliques. La terre que recouvre l'émail est assez grossière. Parmi les pièces de ce musée il faut signaler un beau disque où sont représentés la Vierge et l'Enfant entre deux saints, d'après un dessin de Nicolò Pizzolo, élève de Squarcione (5). Un plat du Musée Britannique porte l'inscription A PADOA et la date de 1564 ; on lit encore la même mention sur un autre plat de la collection Barker de Londres, avec la date de 1565. Ces deux pièces sont d'une très-médiocre qualité.

(1) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 41 et 50.
(2) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 328.
(3) LAZARI, *Notizia della raccolta Correr*, p. 78.
(4) *Notice des faïences peintes du Louvre*, n°s 591 à 599.
(5) *Notizia della raccolta Correr*, p. 78.

Bassano.

Vers 1540, Simone Marioni fonda dans le faubourg Marchesane de Bassano la première fabrique de maiolica qui ait existé dans cette ville. Marioni était un artiste peu habile. On a de lui un plat daté de 1555, où il a représenté les trois saints François, Antoine et Bonaventure. Il est grossièrement peint et son émaillure n'a pas réussi (1).

Plusieurs des fabriques que nous venons de signaler ont continué leur fabrication au dix-septième siècle et au dix-huitième.

IX

Historique de la maiolica. Époque de la décadence.

La mort d'Orazio Fontana en 1571, celle de Battista Franco, et le départ de Raphaël dal Colle de Pesaro, furent le signal de la décadence de la peinture sur maiolica. Les cartons des grands maîtres ne servirent plus uniquement de modèles aux peintres céramistes, qui dès cette époque commencèrent à travailler d'après les estampes des Flamands. Les paysages devinrent fort en vogue, ainsi que les arabesques, et peu de temps après ces artistes abandonnèrent en général les compositions d'un style plus élevé. Il faut dire cependant que, dans le genre du paysage, ils ont produit après 1560 de véritables chefs-d'œuvre.

Néanmoins l'abandon des sujets historiques permettant de confier les peintures à des artistes d'un talent médiocre, les céramistes produisirent beaucoup plus, et par conséquent de moins bonnes choses. La vieillesse de Guidobaldo II hâta encore la ruine de cette brillante industrie. Chargé de dettes énormes, qu'il avait contractées pour édifier de nombreux monuments et les embellir de travaux d'art, ce prince ne pouvait plus, sur la fin de sa vie, entretenir à ses frais de grands artistes pour diriger les peintres céramistes, ni donner à ceux-ci des encouragements suffisants. Francesco Maria II, qui lui succéda en 1574, ne s'occupa que de rétablir les finances de ses États ; il supprima même les dépenses que son père faisait encore dans les derniers temps pour empêcher la céramique de luxe de s'éteindre entièrement. Abandonnée alors à ses propres forces, elle fut livrée au concours des intérêts particuliers, et bientôt elle ne produisit plus que des choses communes pour les usages journaliers. Quelques artistes cependant conservèrent encore après la mort de Guidobaldo les bonnes traditions de leurs devanciers. Nous allons examiner succinctement ce qui s'est fait ensuite dans les anciennes fabriques de maiolica et signaler celles qui s'élevèrent au dix-septième siècle et au dix-huitième.

Fabriques du duché d'Urbin.

Les fabriques de maiolica d'Urbino, qui tenaient le premier rang par suite de la protection que Guidobaldo leur avait prodiguée, continuèrent de produire quelques pièces assez bonnes après la mort de ce prince. Le décor en grotesques de petite proportion, se détachant en

(1) *Notizia della raccolta Correr*, p. 79.

couleur sur un fond blanc est la manière dominante dans les maiolica d'Urbino de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième. A l'imitation de ce qui se faisait antérieurement, les peintres intercalent au milieu des grotesques des médaillons à figures imitant les camées antiques. Les sujets deviennent rares et ne sont le plus souvent que l'accessoire des grotesques.

Parmi les artistes de la fin du seizième siècle qui se sont adonnés à ce genre de travail on peut citer Geronimo, qui a signé un plat du Musée Kensington (nº 2771), avec la date de 1583. M. Darcel a pu lui attribuer avec raison la peinture de trois plats du Musée du Louvre (nºs 410, 421 et 422 de la *Notice*), dans lesquels on trouve un sujet de la Fable peint dans un médaillon circulaire entouré de grotesques se détachant sur un fond blanc. Les derniers artistes connus des fabriques d'Urbino appartiennent à la famille Patanazzi. Le plus ancien est Alfonso. Il travaillait à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. MM. Darcel et Delange ont publié dans leur *Recueil de faïences italiennes* (nº 100) une écritoire au revers de laquelle on lit : URBINI PATANA FECIT ANNO 1584. Le Musée Kensington possède un grand plat signé *Alf. P. F. Urbini* 1606, où il a représenté Romulus et les Sabines. M. Marryat cite une pièce où l'on trouve cette inscription : ALFONSO PATANAZZI FECIT URBINI IN BOTEGA DI JOS. BATTISTA BOCCIONE 1607. Le plus souvent les œuvres de l'aîné des Patanazzi ne sont signées que d'un P. ou de A.P. Cet artiste est loin de posséder la correction du dessin et la vigueur du coloris de ses devanciers, mais il ne manquait pas d'un certain talent. On peut en juger par l'écritoire publiée par MM. Darcel et Delange, où Alfonso Patanazzi a modelé deux figures de ronde bosse, et par la belle aiguière appartenant au Louvre (nº 440 de la *Notice*), signée : URBINO 1604 P., dont nous donnons la reproduction en couleur dans la planche CXXVII de notre album.

Francesco Patanazzi, qui devait être parent d'Alfonso, existait à Urbino au commencement du dix-septième siècle. Il avait un atelier distinct de celui d'Alfonso. C'est ce qu'on doit induire d'une pièce de la collection de M. Fountaine, citée par Lazari (1), où on lit cette inscription : URBINI EX FIGLINA FRANCISCI PATANAZZI, 1608. Une faïence de la collection Delsette portait seulement les sigles F.P., avec la date de 1617.

Vicenzo Patanazzi, probablement le fils de l'un des deux artistes que nous venons de mentionner, peignait à l'âge de douze ans, en 1620, d'après les gravures de Sadler. Passeri (2) cite deux plats de cet enfant. Au revers du premier on lisait : VICENTIO PATANAZZO DE ANNI DODICI. Une figure allégorique de l'Afrique était peinte sur le second qui lui appartenait ; au revers était cette inscription : VICENZIO PATANAZZI DA URBINO DI ETA D'ANNI TREDICI DEL 1620.

Les fabriques d'Urbino, peu d'années après, ne se sont plus adonnées qu'à la fabrication des faïences ordinaires. A la fin du dix-huitième siècle, un céramiste, dont le nom semble indiquer un Français, paraît avoir voulu restaurer à Urbino la fabrication de la maiolica décorée; c'est au moins ce que peut faire supposer cette inscription qui se trouve sur le pied d'une lampe de maiolica conservée au Musée Kensington (nº 2998) : FABRICA DI MAIOLICA FINA DI MONSIUR ROLET IN URBINO. A 28 APRILE 1773. Le décor est traité dans le style que Berain avait mis en vogue au commencement du dix-huitième siècle.]

(1) *Notizia della raccolta Correr*, p. 61.
(2) *Istoria delle pitture in maiolica*. Pesaro, 1838, p. 61.

A l'époque où les fabriques d'Urbino produisaient leurs plus belles maiolica, Castel-Durante s'était déjà contenté de produire des faïences décorées seulement d'ornements, dont le prix, par conséquent peu élevé, en permettait l'emploi pour l'usage journalier sur les tables des gens riches. Aussi les ateliers de cette petite ville continuèrent-ils leur fabrication lorsque ceux d'Urbino et de Gubbio, qui avaient jeté le plus vif éclat, éteignaient leurs fourneaux. Les artistes qui y travaillaient à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième peignaient des sujets qui ne valent pas les peintures qu'ont laissées les grands artistes d'Urbino du temps de Guidobaldo II, mais qui ne manquent pas cependant d'un certain mérite.

Une bulle d'Urbain VIII, du 1er mars 1635, éleva Castel-Durante au rang de ville et lui donna le nom d'Urbania. Il en résulte qu'on doit regarder comme postérieures à 1635, ou tout au plus de cette année, les pièces qui portent le nom d'Urbania. Une coupe de la collection du Louvre (nº 291 de la *Notice*), au revers de laquelle on lit : IPPOLLITO ROMBALDOTTI PINSE IN URBANIA, nous montre que la peinture sur maiolica était encore alors dans une assez bonne voie. Rombaldotti y a représenté le triomphe de Flore. Le coloris est, il est vrai, peu soutenu, mais il n'y a pas encore là une décadence complète. Une collection de maiolica réunie par M. Eugène Piot, et par lui vendue en mars 1860, a fait connaître un autre artiste d'Urbania et a constaté que la fabrique de cette ville était encore en activité dans le dernier tiers du dix-septième siècle. Sous le nº 45 du catalogue, M. Piot avait exposé une grande coupe d'accouchée décorée de grotesques sur fond blanc à l'extérieur, et à l'intérieur de sujets relatifs à la destination du vase. Sous le pied on lisait cette inscription : FATTO IN URBANIA NELLA BOTTEGA DEL SIGR PIETRO PAPI 1667. Le jaune domine dans cette pièce comme dans celles du seizième siècle.

Passeri constate qu'au commencement du dix-huitième siècle la fabrication des maiolica fines était restreinte à la seule ville d'Urbania (1). En 1773, ses fabriques étaient encore en pleine activité. Un auteur italien, Prevosto Reposati, dans un ouvrage où il passe en revue les productions de chacune des villes du duché d'Urbin, s'exprime ainsi à l'égard d'Urbania : « Les productions particulières à Urbania sont les maiolica, qui sont bien façonnées, légères » et mieux encore peintes et émaillées (2). » Enfin c'est d'Urbania qu'on fit venir des artistes lorsqu'on voulut restaurer dans certaines villes l'art de la maiolica.

Ainsi Passeri nous apprend qu'étant arrivé à Pesaro en 1718, il n'y trouva qu'un seul potier qui fabriquait uniquement des vases ordinaires, et qu'il ne put le décider à entreprendre l'exécution de la fine maiolica. Mais en 1757, le cardinal Ludovico Merlini fit venir d'Urbania un habile artiste, Giuseppe Bartolucci, qui établit à Pesaro, avec l'aide de bons ouvriers, un atelier pour la fine maiolica ; il ouvrit même une école où il réunit des jeunes gens auxquels on enseignait l'art de préparer les couleurs et de peindre. Le cardinal ayant été nommé légat à Bologne, Bartolucci quitta Pesaro pour retourner dans son pays, et la nouvelle fabrique fut abandonnée (3). En 1763, à l'instigation de Passeri, une nouvelle fabrique s'établit à Pesaro. On s'y attacha d'abord à imiter la porcelaine de Chine plutôt qu'à faire revivre l'ancienne maiolica. Plusieurs essais furent cependant tentés pour arriver à ce but ; il est facile

(1) *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. XXIII, édit. de 1838, p. 110.

(2) *Zecca di Gubbio e delle geste di sig. della Rovere duchi di Urbino*. Bologna, 1773, t. II, p. 404.

(3) PASSERI, *Istoria delle pitture in maiolica*, cap. XXIII.

d'y reconnaître le goût de cette époque. La collection Debruge en possédait un échantillon (n° 1168 du catalogue) ; on lit dans le pied de la pièce : PESARO 1771. Cette fabrique n'eut qu'une très-courte durée.

Un plat du musée de Sèvres, signalé par M. Salvetat, a fait connaître un atelier qui existait en 1620 à Candiano, bourg entouré de murs, situé sur une petite rivière de ce nom qui se jette dans le Metauro (1). Le décor de ce plat est une imitation des faïences persanes.

Enfin un plat du Louvre (n° 401 de la *Notice*) signale encore un atelier de fine maiolica à San-Quirico, dans la marche d'Ancône. On y voit Moïse frappant le rocher d'où l'eau s'écoule. Au-dessous on lit cette inscription : BAR. TERCHI ROMANO IN S. QUIRICO.

Fabriques de Faenza.

Un document publié par M. Campori constate qu'en 1633 les fabriques de Faenza étaient encore en activité et employaient d'excellents peintres sur faïence. Le duc de Modène, Francesco Ier, voulant sans doute faire exécuter dans son palais des peintures sur maiolica, avait chargé un certain Sassatelli d'Imola de lui procurer un très-bon peintre, et celui-ci écrit à ce prince, le 18 décembre 1633, que Francesco Vicchij, propriétaire de la plus importante fabrique de maiolica de Faenza, et qui possédait un peintre supérieur à tous les autres, lui a promis d'envoyer cet artiste au duc dans quelques jours, dès qu'il aura terminé un travail qu'il était en train d'exécuter (2).

Mais les fabriques de Faenza ne tardèrent pas à abandonner la production des maiolica décorées de peintures. L'abbé Tonduzzi (1617 † 1673), qui écrivait vers 1650 une histoire de Faenza, dit que de son temps, en raison du changement qui s'était opéré dans le goût, la maiolica de Faenza était préférée dans son état naturel, à cause de l'éclatante blancheur de son émail (3).

De quelques fabriques et ateliers céramiques en dehors du duché d'Urbin et de la Romagne au dix-septième siècle et au dix-huitième.

Celle de ces fabriques qui a donné les plus beaux produits était établie à Castelli, dans l'Abruzze ultérieure (royaume de Naples). Elle existait dès le milieu du seizième siècle, puisque Antoine Beuter l'a citée dans sa *Cronica di Spagna* ; mais ce n'est qu'à la fin du dix-septième siècle qu'elle prit de l'essor sous l'influence d'une famille de peintres du nom de Grue. Francesco Antonio Grue est celui dont on possède le plus de pièces signées. M. Marryat en cite une avec la date de 1667. C'est à Francesco Saverino Grue que l'on attribue d'avoir retrouvé les procédés de la dorure, pour lesquels Jacomo Lanfranco avait obtenu un privilége en 1569 (4). Outre les membres de la famille Grue, on connaît d'autres peintres. Gentili a signé une plaque du Louvre (n° 603 de la *Notice*), où il a représenté le triomphe

(1) *Histoire des poteries*, trad. de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, t. Ier, p. 187.
(2) M. CAMPORI, *Notizie della maiolica*, 1871, p. 141.
(3) TONDUZZI, *Istorie di Faenza pubblicate dopo di lui morte*. Faenza, 1775, p. 49.
(4) LAZARI, *Notiz. della raccolta Correr*, p. 82.

d'Amphitrite. Le dessin des peintures dont les faïences de Castelli sont ornées est en général correct et de bon goût; mais les couleurs sont posées plus légèrement que dans les maiolica du seizième siècle, et le fond blanc de l'émail est à peine voilé. Il est du reste difficile, par une simple description, de signaler la différence des deux fabrications, que l'on saisira au contraire à la première vue. C'est surtout dans les paysages que se distinguent les peintres de Castelli. Ces peintures sont très-délicatement touchées; on y trouve le violet foncé, le jaune, et un vert très-doux, qui rend très-bien le feuillage.

Une fabrique de Venise du dix-septième siècle a donné des produits médiocres sous le rapport de l'art, mais curieux quant à l'exécution céramique. Ce sont des plats dont les bords, ordinairement chargés de fruits en relief, sont décorés sur le fond de peintures très-légères et fort médiocres. Ce qui rend ces faïences singulières, c'est leur peu d'épaisseur, leur légèreté et une sonorité qui les fait prendre ordinairement pour des feuilles de cuivre repoussées et émaillées. Les peintures qui décorent le fond des plats sont dans le genre de celles de Castelli. Le musée de Sèvres en possède quelques beaux échantillons. On voit aussi un plat de ce genre au Louvre (n° 593 de la *Notice*). Le musée Correr de Venise en conserve un signé des sigles S.G. (1). Cette fabrication doit avoir eu peu de durée.

Un atelier, qui n'eut aussi que peu de durée, s'était ouvert à Bassano au dix-septième siècle; plus de cent ans après, un potier nommé Antonibon fonda une fabrique dans le village de Nove près de Bassano (2). Une assiette conservée au Louvre, sur laquelle l'artiste a peint Loth et ses filles (n° 599 de la *Notice*), est signée : ANTONIO TERCHI IN BASSANO. Cette signature est accompagnée d'une couronne à pointes. A la même époque, une fabrique de Padoue fabriquait des vases assez communs pour les pharmaciens : ils étaient connus sous le nom de vases *alla Padovana* (3).

Campani, artiste qui ne manquait pas de talent, a fondé vers 1723 un atelier de maiolica décorée à Sienne. C'est ce qui résulte d'un assez grand nombre de pièces. Ainsi le Musée Britannique conserve une assiette où est représenté, d'après la composition de Raphael aux loges du Vatican, Dieu créant les astres, avec cette inscription : FERDINANDO MARIA CAMPANI SENESE PINZE 1733. Le Louvre possède une assiette (n° 167 de la *Notice*) qui paraît appartenir à la même suite et que M. Darcel a dû attribuer à Campani. Un plat de la même collection (n° 168 de la *Notice*), où sont représentés Jupiter et Junon, lui est également attribué.

Nous devons encore faire mention de la fabrique de Savone (États sardes), dont l'origine paraît remonter au commencement du dix-septième siècle. C'est Gian Antonio Guidobono qui l'a fondée avec le concours de ses deux fils Bartolomeo et Domenico, peintres de talent. On signale encore, parmi les artistes attachés à cet atelier, Tommaso Torteroli et Agostino Ratti, qui travaillaient en 1720 (4).

Quelques documents ont encore signalé l'existence d'ateliers de maiolica décorée, savoir : au commencement du dix-septième siècle, à Mantoue (5); en 1693, à Pavie (6); à Turin, vers

(1) LAZARI, *Notiz. della raccolta Correr*, p. 82.
(2) IDEM, *ibid.*, p. 79.
(3) IDEM, *ibid.*, p. 78.
(4) M. MARRYAT, *Histoire des poteries*, traduction de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, t. Ier, p. 159.
(5) M. CAMPORI, *Notizie della maiolica*, p. 101.
(6) Plat de la collection Delsette, n° 1133 du catalogue de M. FRATI, *Di un' insigne racc. di maiolica*, p. 103.

1675 (1); et à Sassuolo, à dix milles de Modène, en 1741 (2). Cette dernière fabrique obtint un privilége, et ses productions acquirent une certaine vogue. Au surplus, tous ces ateliers, de peu d'importance ou de courte durée, n'ont pas produit de pièces qu'on puisse regarder comme des œuvres d'art.

X

Poteries vernissées de Città di Castello.

La fabrique de Città di Castello, petite ville de la Romagne, non loin de Gubbio, mérite une mention particulière, parce que ses poteries diffèrent entièrement des maiolica. Le dessin au stylet y remplace le pinceau ; elles ne sont pas émaillées, mais simplement vernissées. Sur une terre rouge on appliquait une engobe de terre blanche ; puis, avec un stylet de fer, on dessinait le sujet et les ornements qu'on voulait reproduire : les traits du dessin reparaissaient donc en rouge sur le fond blanc de l'engobe. La couleur était donnée par une application de marzacotto coloré en vert avec de l'oxyde de cuivre. Piccolpasso, qui donne les procédés de ce coloris (3), fait remarquer qu'il n'y entre que du plomb et pas d'étain. Cette poterie, dont le décor est appelé *sgraffio*, conserve toujours un caractère de rudesse et d'archaïsme. Elle devait être d'un usage populaire. Le Louvre en conserve deux pièces, une coupe et une assiette (nos 708 et 709 de la *Notice*). Le musée de Cluny possède un grand bassin creux (n° 2074 du catalogue de 1861) traité de cette façon. MM. Darcel et Delange ont publié un plat de ce genre dans leur *Recueil de faïences italiennes* (n° 34).

XI

Porcelaine italienne dite des Médicis.

Nous ne pouvons terminer notre historique des poteries italiennes au seizième siècle sans parler de la porcelaine qui fut fabriquée en Italie.

A l'époque où la maiolica était entrée dans la voie de la décadence, les belles porcelaines de la Chine et du Japon pénétraient avec plus d'abondance en Europe par la nouvelle route de mer ouverte vers les Indes orientales. Ces poteries étaient bien différentes de toutes celles dont on faisait usage, et bien supérieures à tout ce que l'art céramique avait produit jusqu'alors. Elles étaient caractérisées par une pâte fine, dure, compacte, imperméable, et surtout par la translucidité, qualité qui les distinguait essentiellement de toute autre poterie antérieurement connue. Elles furent donc très-recherchées des princes et des grands seigneurs, et n'étaient par conséquent obtenues qu'à un prix très-élevé. Aussi les céramistes instruits et les savants initiés aux connaissances chimiques cherchèrent-ils bientôt avec ardeur les procédés de leur fabrication et les moyens de l'imiter Cependant les éléments principaux de la porcelaine orientale, tirés de produits naturels, étant demeurés inconnus,

(1) M. Jacquemart, *les Merveilles de la céramique*, t. II, p. 261.

(2) M. Campori, *Notiz. della maiolica*, p. 107.

(3) *I tre Libri dell' arte del vasajo*, p. 37.

on n'arriva à produire qu'une porcelaine tout artificielle, qui, par sa blancheur et sa couverte brillante, et plus tard par sa translucidité, avait tout l'aspect et possédait une partie des qualités de la porcelaine orientale, mais qui n'en avait aucun des éléments constitutifs. C'est cette poterie qui a reçu le nom de *porcelaine tendre*.

On a cru longtemps que c'était à la France qu'il fallait attribuer l'invention de la porcelaine artificielle. Brongniart la faisait remonter à 1696 et en faisait honneur à une fabrique de Saint-Cloud près Paris (1). André Pottier réclamait en faveur de la ville de Rouen, en produisant des lettres patentes de Louis XIV, de 1673, qui constataient l'établissement à cette date, dans la ville de Rouen, d'une fabrique de porcelaine imitant celle de la Chine (2); mais il faut reconnaître aujourd'hui qu'on doit attribuer à l'Italie la priorité de cette invention.

Vasari est le premier qui en ait parlé : « Bernardo Timante Buontalenti, dit le biographe italien, est employé depuis longtemps au service de l'illustre seigneur don François » de Médicis, duc de Florence (1574 † 1587)..... ; il s'entend à tout, comme on le verra, car » il aura terminé dans peu de temps des vases de porcelaine qui ont toute la perfection » des vases de l'antiquité les plus parfaits (pour la forme sans doute). Giulio d'Urbin, aujourd'hui attaché au duc Alfonse II de Ferrare (1559 † 1597), est un maître consommé en cet » art (3). » Comme on le voit par le récit de Vasari, plusieurs princes italiens avaient fait rechercher les procédés de la porcelaine. M. Campori produit un document duquel il résulte qu'en 1519, Alfonse Ier de Ferrare avait obtenu d'un céramiste de Venise un plat et une écuelle de porcelaine artificielle (4). M. Eugène Piot, qui a possédé trois vases de la fabrique du grand-duc François, a annoncé qu'il avait obtenu des documents intéressants, qui constataient que Jacopo da San-Agnolo, Orazio dit Ciarfuglia, et Camillo del Pelliciaio (c'est sans doute Camillo Pellipario, frère d'Orazio Fontana), paraissent être les premiers qui aient fait des essais de porcelaine à Pesaro pour Guidobaldo, duc d'Urbin, et que Piermaria est l'artiste au service du grand-duc François de Médicis qui a fabriqué celle de ce prince (5). M. Eugène Piot n'a pas encore publié les documents qu'il a annoncés, et aucun texte ni aucun monument n'a révélé d'autres porcelaines que celles du duc François. Quant à celles-ci, non-seulement il en existe plusieurs beaux spécimens, mais on a retrouvé dans la bibliothèque Magliabecchiana, de Florence, le livre de laboratoire du grand-duc François, où se trouvent inscrits fort en détail les procédés de fabrication (6). Ces procédés, au dire de feu Riocreux, conservateur du musée de Sèvres, rendaient, dans la pratique usuelle, l'exécution de la porcelaine du duc François difficile à conduire ; les argiles blanches mêlées à sa composition offraient avec les autres éléments des différences de dilatation qui pouvaient produire de la tressaillure ou du truité, comme dans certaines pièces chinoises. D'autre part, nous avons interrogé M. Eugène Piot, très-familier avec toutes les questions

(1) *Traité des arts céramiques*. Paris, 1844, t. II, p. 463 et 464.

(2) *Origines de la porcelaine d'Europe*. Rouen, 1847.

(3) *Degli accademici del disegno*. Firenze, édit. Lemonnier, t. XIII, p. 177.

(4) *Notizie della maiolica e della porcellana*, p. 32.

(5) *Catalogue d'une précieuse collection d'objets d'art*. Paris, 1860, p. 14.

(6) Les recettes contenues dans ce manuscrit ont été publiées par M. le comte Baldelli Boni, et depuis, d'après lui, par M. Albert Jacquemart, *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 275.

d'arts industriels et qui, le premier parmi nous, a fait connaître la porcelaine des Médicis et les noms d'artistes qui s'y rattachent. Son opinion est que la porcelaine florentine a été fabriquée d'abord avec des matériaux demandés en Chine par les agents du grand-duc de Toscane, et ensuite avec des éléments similaires pris en Italie, connus depuis longtemps, mais dont on avait ignoré jusqu'alors les véritables propriétés, et que par conséquent c'est une porcelaine dure, c'est-à-dire une véritable porcelaine.

Rien de bien certain n'est donc encore venu éclairer cette question. Attendons l'exposé de ces idées nouvelles qui doit faire l'objet d'une publication, que M. Eugène Piot nous promet depuis longtemps déjà ; il nous suffit de les avoir indiquées ici.

L'emploi de ces matières venues de la Chine serait nécessairement postérieur aux premiers essais tentés par les céramistes du duc François, et il se pourrait qu'il existât parmi les porcelaines portant la marque des Médicis des pièces de porcelaine tendre, exécutées d'après les procédés décrits au livre du laboratoire, et des pièces de porcelaine dure faites avec les matières importées plus tard de la Chine. Quoi qu'il en soit, la porcelaine des Médicis est une fort belle poterie. Elle est excessivement rare ; on n'en connaît pas plus d'une vingtaine de pièces.

Les trois premières que nous ayons vues, sont celles de la collection de M. Eugène Piot, mise en vente en 1860. La première est un flacon orné de deux mascarons fort bien modelés en relief. Le décor est exécuté en gros bleu sur fond blanc. On voit sous le pied du vase le dessin de la coupole de Santa Maria del Fiore, cathédrale de Florence, et au-dessous, une F, initiale du nom du grand-duc. La seconde est un plat creux. Le décor, en bleu très-léger, consiste en grotesques et en petits camées. Au centre, dans un médaillon, est un sujet inconnu. Le revers est orné d'un dessin courant, et, au centre, des six palle (tourteaux) des armoiries des Médicis, surmontées de la couronne grand-ducale, avec une F et une M, initiales de Francesco Medici, noms du grand-duc. La troisième est un petit plat à décor bleu ; le revers porte la même marque que le flacon.

M. A. Jacquemart a signalé plusieurs pièces dans un article sur cette poterie inséré dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome IV, p. 275), savoir :

1° Une bouteille, appartenant à M. Michelin, dont le décor en camaïeu bleu consiste principalement dans un riche écusson aux armes de Philippe II, roi d'Espagne.

2° Un plat de la collection de M. de Monville, dont le décor bleu est de style persan ; le revers porte la coupole de Santa-Maria del Fiore, mais d'un dessin différent de la représentation qu'on en voit sous le flacon de la collection de M. E. Piot, et au-dessous la lettre F.

3° Une cruche de table de la collection de M. Gustave de Rothschild, dont M. Jacquemart a donné la gravure, mesure 35 centimètres de hauteur ; la panse, d'une forme ovoïde très-gracieuse, est décorée d'arabesques du meilleur style en bleu céleste pâle, et d'une armoirie partie de Toscane et d'Autriche. Sous le pied du vase sont cinq palle disposées en cercle, ayant au centre la sixième palla portant trois fleurs de lis et l'F initiale du grand-duc (1).

On a pu remarquer que toutes les porcelaines florentines sont peintes en camaïeu bleu,

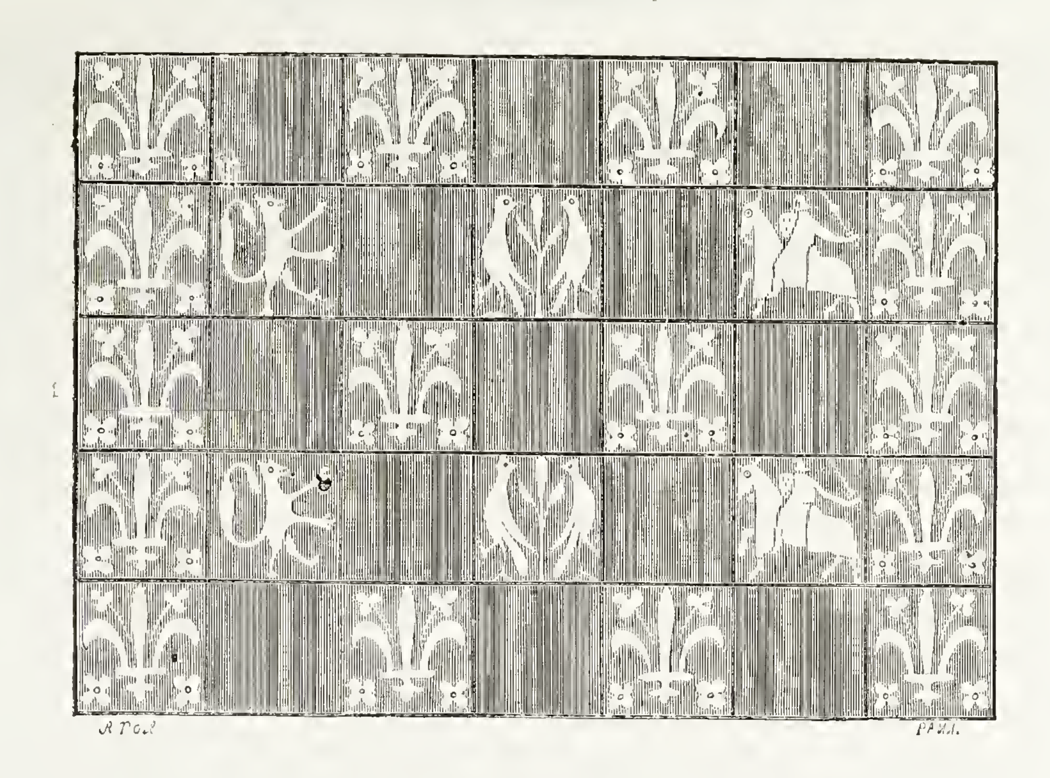
(1) M. A. Jacquemart a donné la figure de cette marque dans ses *Merveilles de la céramique*, t. II, p. 137. Elle avait été publiée précédemment dans le catalogue de la collection de M. Eugène Piot, en 1860.

le cobalt étant la seule couleur susceptible de supporter la haute température exigée pour cuire la porcelaine tendre et fondre son vernis. M. Jacquemart fait observer que, pour arriver à la peinture polychrome, il eût fallu travailler sur le vernis et cuire une troisième fois. Il a cependant reconnu, sur la bouteille de M. Michelin et sur une pièce conservée à Sèvres, un trait de manganèse à peine violâtre dans quelques endroits et noirci partout ailleurs. Nous ajouterons que la porcelaine des Médicis nous a paru manquer de translucidité. Des pièces de la collection de M. Eugène Piot, le petit plat offrait seul au milieu un peu de transparence.

La difficulté de travailler cette porcelaine artificielle et d'arriver à une réussite parfaite en a fait abandonner la fabrication peu de temps après sa naissance. Il paraît cependant qu'on s'en est occupé jusqu'en 1613. Des billets d'invitation pour une fête donnée au palais Pitti avaient été faits à cette époque sur des plaques carrées, « de matière appelée » porcelaine royale, où l'on avait imprimé les armoiries aux six palle » (1).

(1) G. del Russo, *l'Osservat. fiorentino*. Firenze, 1821, t. I, p. 194.





CHAPITRE III

POTERIES FRANÇAISES, ALLEMANDES ET AUTRES DU NORD DE L'EUROPE.

§ I

CARREAUX DE CARRELAGE ET DE REVÊTEMENT AU MOYEN AGE ET AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Nous avons dit que le moyen âge ne nous avait pas laissé de poterie artistique, et qu'aucun document écrit ne faisait supposer l'existence de produits que le temps aurait pu anéantir entièrement. Il y a lieu néanmoins de faire exception en faveur des carreaux de carrelage.

On a vu dans notre historique de la mosaïque, qu'à l'exemple des anciens et des Grecs du Bas-Empire, on avait à certaines époques, en Italie, enrichi le pavé des églises, soit de mosaïques en petits cubes de marbre, *opus tessellatum*, soit de plaques de marbre, *opus sectile;* mais dans le Nord les beaux marbres étant rares et la façon des deux sortes de mosaïques très-dispendieuse, on ne pouvait songer à y avoir recours. Cependant la piété des peuples au moyen âge ne pouvait se contenter de simples dalles de pierres communes pour le pavage du chœur et du sanctuaire des églises. Partout on pouvait fabriquer des briques et des carreaux de terre cuite, et dès qu'une sorte de retour au culte de l'art se fit sentir au neuvième siècle et au onzième, on trouva facilement le moyen de donner à la terre différentes couleurs par une couverte cuite au four, et de faire servir des carreaux diversement colorés à la composition d'une sorte de mosaïque qui n'avait pas la solidité des mosaïques de marbre de l'antiquité, mais qui offrait à l'œil une ornementation fort agréable.

Les carreaux de carrelage sont traités de différentes façons, successivement pratiquées;

ils peuvent se diviser en plusieurs classes. Les plus anciens, qui paraissent remonter à l'époque mérovingienne, présentent en creux des dessins plus ou moins compliqués qui étaient obtenus au moyen d'une estampille appliquée sur la terre encore molle. M. Viollet-le-Duc (1) a donné la reproduction d'un carreau ainsi estampillé, provenant de l'église du monastère de Sainte-Colombe, près de la ville de Sens, dont la construction remonte à la moitié du neuvième siècle. Ce dessin, tout à fait barbare, reproduit un cheval, au-dessus duquel est un poisson. Souvent le dessin n'est formé que de lignes droites et de tracés purement géométriques, comme dans les carreaux du pavage de l'église de Laitre-sous-Amance, qui fut consacrée en 1076 (2). Ces carreaux monochromes ne sont recouverts d'aucun vernis. Il paraîtrait néanmoins que les pavages en carreaux colorés et vernissés étaient déjà en usage à l'époque carolingienne. M. Amé a produit à l'appui de ce fait un fragment de carreau trouvé, lors des fouilles faites en 1852, sur l'emplacement de l'église de Sainte-Colombe, près de Sens (3). Ce carreau offre une inscription exécutée par une gravure à la pointe, dont les entailles sont remplies d'un vernis vert très-foncé qui rend les lettres de l'inscription et les lignes qui les encadrent presque noires. Il faut que les procédés de ce vernis se soient perdus durant le dixième siècle, car on ne le rencontre plus qu'au douzième. On trouve en Angleterre des carreaux décorés d'inscriptions et de dessins en creux qui appartiennent au quatorzième siècle : M. Marryat (4) en a reproduit un spécimen emprunté à la collection du Musée Britannique.

Ce genre de décoration en creux présentait l'inconvénient de retenir la poussière et la boue. On disposa, au douzième siècle, les carreaux d'une autre manière, qui fut inspirée sans aucun doute par les mosaïques antiques qui subsistaient encore. Des terres différemment colorées furent découpées avec art sous des formes très-diverses, triangles, carrés, losanges, arcs de cercle, polygones, mais de façon que les différents morceaux pussent s'agencer les uns avec les autres, pour produire par leur enchevêtrement des courbes, des entrelacs et des figures de toute sorte. Les briquetiers au douzième siècle avaient poussé très-loin l'art de mouler ces petits morceaux de terre. M. Viollet-le-Duc a donné la figure d'une fleur de lis provenant de la chapelle Saint-Cucuphas à Saint-Denis ; la fleur de lis, de couleur jaune et composée de trois pièces, est encastrée dans quatre carreaux noirs découpés de manière à embrasser les formes de la fleur héraldique. Quelquefois les carreaux sont découpés au centre sous des formes diverses, de manière à recevoir une petite pièce de terre cuite, d'une couleur différente, qui s'adapte exactement dans le creux ménagé pour la recevoir. M. Viollet-le-Duc en a fourni des exemples empruntés à la même chapelle (5). Le carrelage de la chapelle de Saint-Cucuphas et celui de la chapelle de la Vierge (6) dans l'église Saint-Denis, qui sont de l'époque de Suger, ont été restaurés; ils offrent de très-beaux spécimens des carrelages mosaïques du douzième siècle. On a fait en Allemagne, au

(1) *Dictionnaire de l'architecture*, t. II, p. 265.

(2) M. Amé en a donné la reproduction dans son excellent ouvrage : *les Carrelages émaillés du moyen âge et de la renaissance*. Paris, 1859, p. 98.

(3) *Les Carrelages émaillés du moyen âge*, p. 83.

(4) *Hist. des poteries et faïences*, trad. de MM. d'Armaillé et Salvetat, t. Ier, p. 370.

(5) *Dictionn. de l'architecture*, p. 261 et 262.

(6) Le carrelage de cette chapelle est reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. IX, p. 73.

treizième siècle, de ces carrelages composés de carreaux de formes et de couleurs variées. On en conserve à Dresde qui proviennent du cloître de Tzelle, situé à vingt-quatre kilomètres de cette ville. Les carrelages du douzième siècle sont en général très-montés de ton ; le noir et le vert foncé y jouent un grand rôle.

Les carreaux-mosaïques de cette époque exigeaient autant de modèles qu'il y avait de pièces différentes; la main-d'œuvre était compliquée; un assez grand nombre de morceaux devaient gauchir à la cuisson ; ne pouvant plus dès lors s'ajuster avec les autres, ils étaient perdus, ce qui augmentait la dépense. D'un autre côté, comme les constructions d'églises se multipliaient au treizième siècle, on chercha un moyen plus économique d'obtenir des carreaux à dessins, et voici ce qu'on fit. Sur des carreaux ordinairement carrés, on appliquait, pendant que la terre était encore molle, une estampille qui y traçait un dessin en creux comme dans les premiers carreaux; la partie creuse était alors remplie d'une terre d'une autre teinte qui rendait le dessin ; la pièce recevait ensuite un vernis plombifère coloré. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit une partie du carrelage de l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens ; il offre deux couleurs, le rouge pour les fonds et pour les carreaux unis, et le jaune pour le chevalier, les lions, les oiseaux et les fleurs de lis qui forment l'ornementation (1). On employait quelquefois une méthode plus compliquée. La terre brute était recouverte d'une terre plus fine, de couleur foncée, formant une sorte d'engobe très-mince, qui était estampée par l'application d'une matrice reproduisant le dessin ; puis le creux produit par la matrice, qui avait pénétré l'engobe de couleur foncée et même l'argile du fond, était rempli avec une terre de couleur claire ; le carreau ainsi préparé était enduit d'un vernis coloré. C'est de cette façon qu'a été exécuté le beau pavé de l'église de Saint-Pierre sur Dive, petit bourg de Normandie ; les *Annales archéologiques* en ont donné une reproduction en couleur (2). Les carreaux à incrustations façonnées sont ordinairement de terre rouge avec des dessins en terre blanchâtre, auxquels le vernis a donné une teinte jaune. Ils ont été fort en vogue au treizième siècle. Ils offrent des dessins isolés ou se réunissent par quatre ou par seize, et forment ainsi des combinaisons à l'infini (3). On possède en Angleterre quelques beaux spécimens de pavage du treizième siècle par des carreaux à incrustations. M. Marryat cite ceux qui sont conservés à Salisbury et dans Chapter-House, à Westminster, et celui qui provient de Chersey-Abbey en Surrey (4).

Les carreaux incrustés continuèrent à être employés au quatorzième, au quinzième et même au seizième siècle. Ceux du quatorzième diffèrent peu de ceux du siècle précédent ; mais les dessins deviennent plus maigres et plus confus. On doit remarquer que des carrelages exécutés au quatorzième siècle accusent évidemment le style du treizième ; cela tient à ce que les fabricants avaient conservé les anciennes estampilles. Au quinzième siècle, le

(1) M. Amé, *les Carrelages émaillés du moyen âge*, a donné la reproduction en couleur de ce carrelage dans son ensemble et dans ses détails.

(2) Tome XII, p. 281.

(3) On voit dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 233 et 305, et t. XI, p. 16, la reproduction du beau pavé du treizième siècle de la cathédrale de Saint-Omer. — M. Viollet-le-Duc a donné quelques exemples des assemblages de quatre carreaux dans son *Dictionn. de l'architecture*, t. II, p. 270 à 273.

(4) *Hist. des poteries et faïences*, trad. de MM. d'Armaillé et Salvetat, p. 371 et 372.

dessin s'amaigrit de plus en plus ; on fait un grand usage dans les dessins des inscriptions, des armoiries et des chiffres. On y reproduit des figures humaines et des sujets divers ; les scènes de chasse sont fort en vogue. Les tons verts et bleu clair deviennent dominants, et le noir disparaît presque entièrement. Au seizième siècle, les détails sont plus soignés, et les ornements, de même que les personnages figurés, indiquent les grands progrès qui s'étaient opérés dans l'art du dessin. Mais l'invention des carreaux émaillés, qui devinrent en vogue vers le milieu de cette époque, porta un coup mortel à la fabrication des carreaux incrustés à glaçure plombifère. M. Amé a donné dans ses *Carrelages émaillés du moyen âge et de la renaissance* de nombreuses reproductions de pavages où l'on trouve des carreaux des différentes sortes que nous venons d'indiquer.

Il nous reste à parler des carreaux émaillés. Luca della Robbia est le premier qui ait peint en Europe sur des plaques d'émail avec des couleurs vitrifiables. Il y a lieu de croire que ses procédés pénétrèrent pour la première fois en France avec Jérôme della Robbia, qui dut en faire l'application aux carreaux de carrelage dans le château de Madrid, au bois de Boulogne (1). Des fragments de carreaux émaillés provenant de ce château existent en effet au musée céramique de Sèvres. Le secret de la confection de l'émail stannifère est-il sorti de l'atelier de Jérôme della Robbia ? a-t-il été apporté d'Italie par quelque potier du duché d'Urbin ou de la Toscane ? On ne sait. Toujours est-il que l'on trouve à Rouen, en 1542, une fabrique où furent exécutés les carreaux de pavage du château d'Écouen. M. le duc d'Aumale conserve en effet, dans sa collection, deux fragments très-importants de ce pavage. Ils couvrent une surface de 1 mètre 60 centimètres de hauteur sur 1 mètre 90 centimètres de largeur, et se composent de deux cent trente-huit carreaux qui ont été renfermés dans un cadre. L'un des fragments représente Mucius Scévola, l'autre Curtius; on y lit l'inscription : A ROUEN, 1542. Les couleurs employées sont le bleu, le jaune, le vert et le blanc. Alexandre Lenoir a publié ces compositions, qu'il a attribuées à tort à Bernard Palissy (2). Le Musée du Louvre conserve dix carreaux émaillés, provenant aussi du château d'Écouen, où l'on remarque l'écu du connétable de Montmorency (3). André Pottier regarde comme auteur de ces carreaux émaillés un certain Maclou Abaquesne, potier, dont il a trouvé le nom dans la *Chronique rouennaise* de 1549, à la suite des magistrats de la ville et de Dumoustier, peintre du Roi. Les carreaux que nous venons de signaler sont une imitation des faïences italiennes; les procédés de fabrication ne sont autres que ceux de la maiolica que nous avons fait connaître. Les carrelages émaillés ne furent pas très-longtemps de mode, et il en reste fort peu d'intacts. Le plus beau de tous ceux qui subsistent est conservé dans le château de Polisy (Aube). M. Gaussen, qui en a donné une très-belle reproduction en couleur, croit qu'il a été commandé en Italie par François de Dinteville, évêque d'Auxerre, propriétaire de ce château, pendant le temps de son exil à Rome en 1539 (4).

(1) Voyez plus haut, page 269.
(2) *Musée des monum. franç.*, t. III, pl. CXVIII et CXIX.
(3) Ils proviennent de la collection de Sauvageot, à qui nous les avions donnés (n° 927 du catalogue de M. SAUZAY).
(4) *Portefeuille archéol. de la Champagne*, CÉRAMIQUE, p. 13, pl. III.

§ II

POTERIES FRANÇAISES AU QUINZIÈME ET AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Aucune poterie artistique n'a été exécutée au moyen âge, et les fragments qui proviennent de cette époque n'ont jamais offert qu'une ornementation des plus grossières. M. Edmond Challe, d'Auxerre, conserve dans sa collection un vase en partie brisé, trouvé dans les fouilles qui ont eu lieu lors de la construction du chemin de fer d'Orléans ; une empreinte faite au fond du vase au moyen d'une estampille a produit un dessin fort incorrect, qui représente le Christ tenant une hampe surmontée d'une croix et foulant un serpent aux pieds (1).

La céramique française se releva au seizième siècle, et offrit des produits qui méritent d'être classés parmi les objets d'art.

Les fabriques des environs de Beauvais, dont la principale était établie à Savignies, paraissent avoir eu une assez grande réputation dès le quinzième siècle. Antoine Luisel, historien de Beauvais (1536 † 1617), assure qu'elles fournissaient non-seulement la France, mais l'Angleterre et les Pays-Bas. Les archives de Beauvais constatent en effet que cette ville offrit à Charles VII, en 1434, un vase de Savignies, et que François Ier reçut en présent des pièces de la même fabrique en 1520, 1536, 1540 et 1544 (2). Les pièces qui subsistent appartiennent toutes au seizième siècle. Le musée de Beauvais possède un plat décoré de l'écu de France et d'autres écussons, avec les symboles des divers épisodes de la passion du Christ; on y lit le nom de Masse, que l'on croit celui de l'artiste, et la date de 1511 ou 1515 ; le musée de Sèvres, un plat semblable, avec la date de 1511 ; la Bibliothèque nationale, un plat de 37 centimètres de diamètre, décoré d'un petit bas-relief, représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, d'un écu aux armes de France, de divers écussons et des instruments de la passion disposés entre les écus. Une inscription tirée d'un verset de Jérémie et la date de M.V.C.XI (1511) sont en bordure (3). L'ornementation des poteries de Beauvais est exécutée en relief. Elles sont recouvertes d'un vernis coloré en vert ou en brun. On a également fait dans les fabriques de Beauvais, au seizième siècle, des grès cérames. Le musée de Sèvres possède une gourde à panse aplatie de grès azuré, portant en relief l'écu de France avec l'inscription : CHARLE ROY.

Des fabriques du comtat Venaissin, que l'on suppose avoir été établies à Avignon, ont donné, au seizième siècle, des produits dont les formes sont très-élégantes. Ce sont des poteries vernissées de couleur brun marron uni ou moucheté, imitant l'écaille. Le musée de Sèvres conserve une aiguière enrichie d'ornements sur l'anse et le goulot, et un plateau à quatre lobes, décoré d'une galerie à jour d'un joli goût (4). Le Musée du Louvre en

(1) M. AMÉ a reproduit ce dessin dans ses *Carrelages émaillés du moyen âge*, p. 96

(2) M. J. GRESLOW, *Recherches sur la céramique*. Paris, 1864, p. 24.

(3) M. CHABOUILLET a donné dans la *Revue archéologique*, t. X, p. 354, la reproduction et la description de ce curieux plat.

(4) Elle est reproduite dans la *Description du musée céramique de Sèvres* de MM. BRONGNIART et RIOCREUX, t. Ier, p. 141, pl. XXIX.

possède trois pièces : un plateau à six lobes et à galerie, un vase dont la panse est enrichie de guirlandes et de glands modelés en relief, et une aiguière. Le musée de Cluny conserve aussi plusieurs spécimens de ces fabriques (1); elles ont continué leurs travaux au dix-septième siècle.

En traitant des carreaux de carrelage, nous avons cité ceux d'une fabrique qui devait exister à Rouen en 1542. Il est fort singulier qu'elle ne soit signalée par aucun autre produit, et que la fabrication rouennaise, qui avait dû acquérir une grande réputation dès le milieu du dix-septième siècle, n'ait laissé pendant cent années aucune trace de ses productions.

Lyon, au seizième siècle, a fabriqué des faïences artistiques ; mais elles ne sont autres que des imitations des maiolica de la seconde moitié du seizième siècle, et ont été exécutées par des artistes italiens. La connaissance de ce fait est due aux recherches de M. de la Ferrière-Percy (2) et aux observations de M. Darcel (3). Voici les faits. En 1555, sur la demande de Sébastien Griffo, « marchant genenoys (génois), faiseur d'ouvrages de terre et aultres pour » servir de veysselle», les consuls de Lyon accordent à cet artiste l'exemption de tous aides, subsides, gabelles et autres droits, à la condition d'établir à Lyon, suivant son offre, une manufacture de poteries que jusqu'alors on était dans l'usage d'apporter d'Italie. Un peu plus tard, Jean Francisque, de Pesaro, vint s'établir à Lyon, et obtint du Roi un privilége de six années pour y exercer « l'art de potier de terre ». Ce Jean Francisque pratiquait sa profession depuis vingt ans et avait fait fortune, lorsque deux Italiens, Julien Gambyn et Domenge Tardessir, dont le premier avait travaillé sous Jean Francisque, demandèrent au Roi de fabriquer de la vaisselle façon de Venise, nonobstant le privilége accordé à celui-ci. Une ordonnance du roi Henri fit droit à leur requête. L'exécution en fut confiée au sieur de Mandelot, gouverneur pour le Roi des pays de Lyonnais et Forez. M. Darcel a fait observer que le sieur de Mandelot avait été nommé à ces fonctions par Charles IX, et qu'ainsi l'ordonnance sans date découverte par M. de la Ferrière-Percy, qui l'attribuait à Henri II, ne pouvait avoir été rendue que par Henri III, c'est-à-dire de 1574 à 1589. Les faïences façon de Venise que Julien Gambyn et Tardessir voulaient fabriquer ayant un caractère particulier, on doit attribuer à la fabrique de Griffo ou à celle de Jean Francisque un certain nombre de faïences peintes dans le style des maiolica du duché d'Urbin et de la Toscane, sur lesquelles on trouve des inscriptions françaises. Elles se font remarquer, au surplus, comme le dit M. Darcel, par quelque dureté dans la couleur, par un certain air de parenté dans les têtes, et par l'emploi d'un jaune particulier dans la coloration des édifices. Le Musée du Louvre possède quatorze pièces attribuées à ces fabriques de Lyon (4).

La fabrique de Nevers ne produisit également, au seizième siècle, que des imitations des faïences italiennes d'Urbino. Les recherches de M. du Broc de Segange ont jeté un jour complet sur son histoire (5). Louis de Gonzague, duc de Nivernais, qui était d'origine italienne, avait attiré auprès de lui des artistes italiens. En 1578, Henri III donna des lettres de naturalisation à un Dominique de Conrade, gentilhomme d'Albissola, lieu où l'on fabri-

(1) Nos 1244, 2170, 3012 à 3015 du catalogue de 1861.

(2) *Une fabrique de faïences à Lyon sous le règne de Henri II.* Paris, 1862.

(3) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 353.

(4) M. Alfred Darcel, *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 363, nos 652 à 665.

(5) L. Du Broc de Segange, *La faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers.* Nevers, 1863.

quait les faïences de Savone; c'est ce Dominique de Conrade qu'on voit figurer en 1602 sur un registre de paroisse avec la qualification de maître potier, qui doit avoir été le fondateur de la fabrique de Nevers. On a bien trouvé sur un registre de baptême le nom d'un Scipion Gambin, potier, qu'on pourrait regarder comme un parent de Julien Gambyn, ce potier vénitien qui avait obtenu de Henri III le droit d'établir une fabrique à Lyon; mais Scipion Gambin n'a laissé aucune autre trace de son établissement à Nevers. Dominique de Conrade eut au contraire pour successeur son fils Antoine, auquel Louis XIV, en 1644, accorda la qualité de « gentilhomme servant et fayencier ordinaire du Roy ». Antoine fut à son tour remplacé par son fils Dominique, dont on perd la trace à partir de 1673. Les pièces de Nevers sorties de l'atelier de Conrade ne sont, comme nous l'avons dit, qu'une imitation des faïences italiennes d'Urbino, mais les couleurs sont moins nombreuses et surtout d'un ton beaucoup moins intense. On y fait un grand emploi du violet de manganèse et du jaune orangé. L'imitation des faïences italiennes dura à Nevers jusque vers 1660. Au delà de cette époque, les fabriques, qui se multiplièrent dans cette ville jusqu'à la fin du siècle dernier, s'adonnèrent aux genres les plus divers : style persan, imitation des poteries chinoises, puis des faïences de Rouen et de Moustiers, au commencement du dix-huitième siècle, et même des porcelaines de Saxe. Quoi qu'il en soit, la fabrique de Nevers, pendant la durée de l'imitation italienne, a donné de très-beaux produits. Les Musées du Louvre et de Cluny en conservent plusieurs spécimens.

Les faïences françaises du seizième siècle vraiment originales, et ne devant rien à l'imitation des produits étrangers, sont celles de Palissy et celles qui sont désignées sous le nom de faïences de Henri II. L'importance de ces deux sortes de poteries, au point de vue de l'art et du prix qu'on y attache aujourd'hui, nous engage à en traiter séparément dans les deux chapitres qui suivent.

§ III

POTERIES ALLEMANDES, FLAMANDES ET HOLLANDAISES.

I

Poteries allemandes.

On a voulu faire remonter au treizième siècle l'emploi de l'émail stannifère en Allemagne. M. Demmin, qui a élevé cette prétention, avait cité comme appartenant à l'année 1207 des reliefs émaillés de blanc, représentant des têtes de Christ, qui sont conservés dans la collection du musée japonais à Dresde; et comme étant de terre cuite émaillée, la statue de Henri IV, duc de Silésie, couchée sur son tombeau dans l'église de la Croix à Breslau (1). Mais les faïences du musée japonais offrent tous les caractères de l'art du quinzième siècle, et il a été vérifié par M. Boleslas Podczaszynski, professeur d'architecture à l'École des

(1) M. Demmin, *Recherches sur la priorité de l'art allemand.* Paris, 1862. — *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines.* Paris, 1863.

beaux-arts de Varsovie, que la statue du duc de Silésie n'était qu'une terre cuite peinte à froid, dont le vernis ne renferme ni oxyde de plomb ni oxyde d'étain (1). L'Allemagne revendiquait aussi pour un potier de Schelestadt, en Alsace, mort en 1283, l'invention du vernis plombifère. Il est fort probable, comme le disent les *Annales Dominicarum* de Colmar, que ce potier a été le premier qui ait fait emploi en Allemagne du vernis plombifère ; mais on trouve en France des carreaux de carrelage enduits de ce vernis dès le douzième siècle, et il faudrait même en faire remonter l'usage dans notre pays au neuvième, si le carreau trouvé dans les fouilles faites sur l'emplacement de l'ancienne église de Sainte-Colombe, près de Sens, et publié par M. Amé, doit être regardé comme appartenant à la construction de 853, ainsi que le font présumer les renseignements fournis par cet archéologue (2). Mais, au quinzième siècle, plusieurs villes d'Allemagne se font incontestablement remarquer par leurs produits céramiques. Nuremberg se distingue entre toutes. C'est là que travaillèrent pendant plus d'un siècle les Hirschvogel, potiers qui jouissent d'une grande réputation. Hirschvogel le vieux, chef de la famille, était né en 1441, il mourut en 1525 ; il était non-seulement habile potier, mais encore peintre sur verre. C'est à lui qu'on doit les vitraux des quatre fenêtres ogivales de la nef de Saint-Sebald, à Nuremberg, représentant le margrave Frederich d'Ansbach et Bayreuth avec sa femme et ses enfants. Veit (1471 † 1553) et Auguste (1488 † 1560), ses fils, furent comme lui habiles potiers et peintres de vitraux, et de plus graveurs, comme presque tous les artistes de leur temps. On voit au musée de Dresde un beau spécimen de l'ancienne faïence de Nuremberg, portant la date de 1473, qu'on peut attribuer au vieux Hirschvogel : c'est une sorte de cruche décorée d'un médaillon renfermant un bas-relief et vernissée en vert. Auguste Hirschvogel avait voyagé en Italie. Ses poteries, bien supérieures à celles des autres membres de la famille, sont décorées de sculptures en relief et émaillées. Il essaya aussi d'imiter les vases de terre de l'antiquité qu'il avait été à même de connaître en Italie. On prétend qu'il y réussit si parfaitement, que plusieurs de ses produits sont aujourd'hui compris au nombre des vases grecs (3) dans les musées d'Allemagne, qui conservent d'ailleurs de belles œuvres de cet artiste. On lui attribue un beau vase du Musée du Louvre, dont les anses sont formées de dragons, et qui porte sur la panse quatre médaillons renfermant des bustes (4). Sebald Hirschvogel, fils de Veit, succéda à son oncle dans la fabrication des poteries ; il mourut en 1589, après avoir acquis une grande fortune.

Parmi les villes d'Allemagne qui se signalèrent au seizième siècle par leurs productions céramiques, il faut encore citer Strehla, où l'on voit une chaire de terre cuite émaillée, due au potier Melchior Tatze, et portant la date de 1565 (5), et Bayreuth sur le Mein, dont les faïences sont décorées ordinairement en camaïeu bleu : le musée de Sèvres conserve un grand pot à anses avec le nom de cette ville (6).

Les potiers allemands, et surtout ceux de Nuremberg, se sont acquis une grande renommée

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 471.

(2) *Les Carrelages émaillés*, p. 83

(3) M. Demmin, *Recherches sur la priorité de l'art allemand*, p. 61.

(4) N° 979 du catalogue du musée Sauvageot par M. Sauzay.

(5) M. Salvetat, *Annotations à l'Histoire des poteries et faïences de* M. Marryat, t. Ier, p. 356.

(6) M. Demmin, *Guide de l'amateur de faïences*, p. 48.

dans la fabrication des carreaux vernissés ou émaillés pour le revêtement des grands poêles, qui remplacent les cheminées en Allemagne et qui y sont d'un usage général. Ces carreaux, ordinairement d'une assez grande dimension, sont enrichis de sculptures en bas-reliefs. Les poêles anciens sont carrés de forme; ils ont ordinairement deux mètres de hauteur sur un mètre de largeur et de profondeur; ils sont ornés de corniches et élevés sur des pieds. On en voit neuf du seizième et du dix-septième siècle dans le Burg, château construit à Nuremberg par Conrad III en 1030. Le musée Germanique de cette ville en conserve un très-beau du commencement du seizième siècle; il est enrichi d'armoiries et de figures d'apôtres et de saints, le tout émaillé de vives couleurs (1). Tous les musées en Allemagne renferment de ces plaques de poêles du quinzième et du seizième siècle. Nous avons vu dans l'Arsenal de Berne des morceaux détachés d'un grand poêle de faïence trouvés en fouillant une cave en 1837 ; ils sont formés d'une terre jaunâtre recouverte d'un vernis vert marbré. L'un des morceaux reproduit, de chaque côté d'une arcade ogivale, un homme et une femme qui s'embrassent. L'homme porte le justaucorps serré à la taille, avec la ceinture militaire sur les reins, le pantalon collant et des souliers à la poulaine; la femme, le surcot et la longue robe à plis. On lit sur un des carreaux la date de 1479, que le gardien donne pour 1279.

II

Poteries hollandaises.

Les fabriques hollandaises de poteries se résument dans celles de Delft, dont elles ont pris le nom. La Hollande exportait des poteries en Angleterre dès le règne de Henri IV († 1413), mais les faïences artistiques ne datent que du seizième siècle. Vers 1530 ou 1540, un potier inconnu y faisait des faïences à ornements en relief reproduisant des fleurs, des fruits et des poissons en couleur. Un autre modelait des Vierges, des Christs et des bénitiers. La fabrication hollandaise fut entraînée, vers 1540, dans une autre voie. Le commerce exclusif que les Hollandais faisaient avec la Chine et le Japon avait introduit chez eux une grande quantité de très-beaux spécimens de la poterie de ces contrées avant qu'elle fût généralement connue en Europe. Les potiers se mirent donc à imiter les formes des vases chinois et japonais et à en copier les dessins en camaïeu bleu. A partir de 1570, Delft produisit des faïences imitant d'une manière remarquable les vieilles porcelaines de la Chine et du Japon. De beaux vases à fond vert tigré et parsemé de fleurs d'or, avec des cartels où sont reproduits des paysages chinois, des dragons et des papillons, sont attribués au peintre Van Dommelaar, qui florissait vers 1580. Les potiers Suter, Van der Even et Samuel Piet Roerder se sont fait remarquer, à la fin du seizième siècle, par de très-belles pièces. Ter Fehn faisait à la même époque des statuettes, Amours, anges, figures mythologiques, parfaitement modelées. Il eut des continuateurs, parmi lesquels on cite Martin Carolus, qui produisit des vases et des plats dans le style italien, décorés en camaïeu bleu (2). Delft continua la fabrication des faïences au dix-septième et au dix-huitième siècle avec un grand succès.

(1) Cette pièce est reproduite dans l'ouvrage de MM. Becker et de Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance*, t. III, pl. VIII.

(2) M. Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et de porcelaines.*

III

Grès cérame d'Allemagne, de Hollande et de Flandre.

On a donné le nom de grès, dans l'art céramique, à une espèce de poterie à pâte dense, très-dure, sonore, opaque, à grain plus ou moins fin, pouvant se passer de glaçure ou en recevoir une.

Les grès qui ont été fabriqués au quinzième, au seizième et au dix-septième siècle, en Allemagne, en Flandre et en Hollande, dans les contrées qui avoisinent le Rhin, ont un caractère tout particulier, qui les fait facilement reconnaître : les formes, le système d'ornementation, les couleurs dont ils sont souvent enrichis, indiquent suffisamment leur provenance.

On attribue assez généralement la fabrication des plus anciens, qu'on nomme Jacobus Kannetje (canette), à la comtesse de Hollande Jacqueline de Bavière. On rapporte que, pendant sa captivité au château de Reylingen en Hollande, vers 1424, elle se plaisait à jeter de ces vases de grès de sa fenêtre dans le Rhin, pour qu'ils devinssent par la suite des objets d'antiquité. M. Demmin, malgré ses recherches, n'a pu trouver aucun indice authentique de ce fait, mais la légende existe en Hollande et tout le monde y croit (1). Il est constant, au surplus, que depuis une époque très-reculée la Hollande excellait dans la fabrication des grès fins. L'Allemagne fabriquait des grès cérames à une époque non moins reculée que la Hollande. Ratisbonne, Bayreuth et Nuremberg ont produit des grès bruns antérieurement au quinzième siècle ; mais le centre de la fabrication des grès allemands était aux environs de Cologne (2). Cette ville faisait une grande exportation de vases de grès cérame en Angleterre. On voit dans le Musée Britannique des vases portant les armoiries de la reine Élisabeth (1558 † 1602) et celles de la ville de Cologne ; sur l'un d'eux existe une inscription en allemand (3). Les vases de grès cérame ont été également une production très-ancienne en Flandre. Les vieux Jacobus Kannetje de Hollande sont d'une couleur blanc jaunâtre sans aucun vernis. Les grès allemands les plus anciens sont bruns, ceux de Nuremberg et de Cologne, bruns, gris et blancs. Les grès de Flandre sont remarquables par leur couleur bleue. Les vases de grès sont ordinairement décorés d'ornements, d'armoiries et de figures gravés en creux ou présentant un léger relief par l'effet de l'impression au cachet. On en rencontre assez souvent de formes bizarres, comme celui que reproduit la planche CXXXI de notre album. On trouve encore des grès enrichis de figures et d'ornements modelés en relief et rehaussés d'émaux polychromes. Ceux-ci paraissent postérieurs à la seconde moitié du seizième siècle.

Les vases de cette poterie portant une date sont assez rares. La date la plus ancienne que l'on connaisse est celle de 1550, qu'on lit sur un candélabre conservé dans le musée de Bruxelles. Le musée de Sèvres possède une bouteille quadrangulaire de grès brun, où on

(1) M. Demmin, *Guide de l'amateur de faïences*, p. 67.

(2) *Ibid.*, p. 48 et 50.

(3) M. Marryat, *Hist. des poteries, faïences et porcel.*, trad. française, t. Ier, p. 590.

lit la date de 1539 au-dessus de deux bustes de personnages; mais sur le côté on voit celle de 1569, qui doit être l'époque de la fabrication.

Les noms des potiers se rencontrent encore plus rarement que les dates. Une belle aiguière de grès brun, appartenant à M. de Weckherlin, conseiller d'État des Pays-Bas, qui possède la collection la plus belle et la plus complète de grès cérames, porte cette inscription en allemand : MAÎTRE BALDEN-MENNICHEN, POTIER DEMEURANT A BARREN. Le musée de Sèvres conserve une cruche sur laquelle la même signature est inscrite. M. Demmin, qui a fait une étude particulière des grès cérames, dit que les plus belles productions de ce genre sont signées de ce potier ou du monogramme IE (1). Les Musées du Louvre et de Cluny à Paris, le Musée Kensington et le Musée Britannique à Londres, le musée Germanique de Nuremberg et les principaux musées de l'Allemagne, renferment de beaux spécimens de cette sorte de poterie.

Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre reproduit une canette de grès cérame de la collection du Louvre.

Il faut aussi ranger parmi les grès d'art les premières productions de Böttcher, célèbre chimiste allemand, qui découvrit les propriétés du kaolin et fut le premier à fabriquer une véritable porcelaine dure européenne. Ce sont de véritables grès rouges ou brun rouge, ayant la dureté, le grenu et l'opacité complète de cette poterie. L'argile dont ils sont composés provient d'Okrilla, près de Meissen. Les premiers que Böttcher fabriqua, vers 1764, sont sans glaçure; on leur donna, par la taille et le polissage sur le tour des lapidaires, un éclat qui les ferait prendre à la première vue pour du marbre ou pour un laque rouge très-fin. Vers 1708 environ, Böttcher trouva le moyen de colorer ces grès rouges d'un vernis noir ou brun laque, qui fut souvent rehaussé de peintures et de dorures non fixées par le feu. Le procédé du grès rouge a été perdu en 1756, lors de la guerre de Sept ans.

§ IV

POTERIES ANGLAISES.

L'Angleterre n'a pas plus produit que la France de poteries artistiques au moyen âge. Les Normands, en faisant la conquête de l'Angleterre, y ont seulement introduit l'usage des carreaux de carrelage pour les églises. Ceux qu'on trouve en Angleterre sont généralement d'une fabrication soignée. Ils sont, comme en France, des différentes sortes que nous avons décrites. Quant aux poteries qu'on a recueillies, ce sont des cruches très-variées dans leurs formes et dans leurs dimensions, mais elles n'offrent aucune décoration d'art (2). Un inventaire d'Edouard II, de 1324, fait bien mention d'un crusekyn de terre garni d'argent, ce qui semble indiquer une pièce de quelque valeur, mais il y a lieu de croire qu'elle était d'importation étrangère. L'argenterie était en usage dans les maisons riches, la vaisselle

(1) *Guide de l'amateur de faïences...*, p. 53.

(2) M. MARRYAT, auquel nous empruntons en grande partie ce que nous disons des poteries anglaises, a donné dans son *Histoire des poteries*, traduction française, t. Ier, p. 380, la figure de trois de ces cruches conservées dans le musée de géologie et dans le Musée Britannique à Londres.

d'étain garnissait les dressoirs et les tables des classes moyennes, la poterie de terre la plus commune servait au peuple. Cependant quelques fragments de poteries décorées de masques assez grossièrement modelés, et recouvertes d'un vernis vert ou jaune foncé, ont été trouvés à Lincoln. On croit pouvoir les attribuer au règne d'Édouard III († 1377). L'Angleterre n'a pas même eu, comme la France, de poteries originales au seizième siècle. En 1558, un potier de Delft reçut l'autorisation d'exercer son état à Sandwich. Plus tard les troubles des Pays-Bas amenèrent l'émigration d'un certain nombre d'ouvriers potiers qui s'établirent en Angleterre; mais les faïences faites par ces ouvriers étrangers ne peuvent passer pour des poteries anglaises; elles sont d'ailleurs si semblables à celles que l'on continuait à importer de Hollande, qu'il est pour ainsi dire impossible de les distinguer les unes des autres. La seule pièce attribuée à la fabrication anglaise du seizième siècle, qui présente quelque intention artistique, est une sorte de gourde aplatie, de pâte fine recouverte d'un vernis vert très-brillant, qui est conservée au Musée Britannique. On y voit, moulées en relief, les armoiries royales, France et Angleterre, dans une rose, entourées de la jarretière et surmontées d'une couronne, On regarde cette armoirie comme celle de Henri VIII († 1547). L'isolement de cette pièce nous porterait à penser qu'elle a été faite soit à Cologne, qui fournissait, comme on l'a vu, l'Angleterre de poteries jusque sous le règne d'Elisabeth, soit peut-être à Beauvais.





CHAPITRE IV

FAIENCE ÉMAILLÉE DE BERNARD PALISSY.

§ 1

HISTORIQUE DE LA VIE DE PALISSY.

A l'époque où les maiolica italiennes avaient atteint au plus haut degré de perfection et jouissaient dans toute l'Europe d'une réputation justement méritée, surgit en France un homme dont le génie persévérant sut doter son pays de productions céramiques d'un genre tout nouveau et qui ne devaient rien à l'imitation étrangère.

Bernard Palissy naquit dans le diocèse d'Agen, vers 1510, suivant toute apparence. D'après M. Cap (1), le village de la Chapelle-Biron pourrait se glorifier de lui avoir donné le jour, mais aucun acte authentique n'est venu jusqu'à présent confirmer cette opinion. Ce qui est certain, c'est qu'après avoir fait son tour de France et avoir visité la Flandre, les Pays-Bas et quelques-unes des provinces allemandes qui avoisinent le Rhin, il vint s'établir à Saintes, où il se maria. Géomètre, arpenteur, peintre sur verre et peintre imagier, Palissy, chargé d'une nombreuse famille, vivait de ces différents états, lorsqu'à la vue d'une belle coupe de terre émaillée, il s'imagina de chercher un émail blanc pour servir de glaçure à des vases de terre. Quinze années de sa vie, semées de douleurs physiques et morales, furent employées à cette recherche. Les curieux mémoires que nous avons de lui font connaître toutes les tribulations qu'il a endurées avec une patience à toute épreuve, avant d'avoir pu obtenir cette magnifique poterie émaillée qui a immortalisé son nom.

« Il y a vingt-cinq ans passez, dit-il, qu'il me fut montré une coupe de terre tournée et » esmaillée d'une telle beauté, que dès lors i'entray en dispute avec ma propre pensée en me

(1) *Notice historique sur Palissy*, en tête de la nouvelle édition de ses *Œuures complètes*, Paris, 1844.

» rememorant plusieurs propos qu'aucuns m'avoient tenus en se mocquant de moy lorsque » ie peindois les images. Or voyant que l'on commençoit à les délaisser au pays de mon » habitation, et que la vitrerie n'avoit pas grande requeste, ie vay penser que si i'avois trouvé » l'invention de faire des esmaux, que ie pourrois faire des vaisseaux de terre et autre chose » de belle ordonnance, parce que Dieu m'avoit donné d'entendre quelque chose à la pour- » traiture, et dès lors sans avoir esgard que ie n'avois nulle connoissance des terres argi- » leuses, ie me mis à chercher les esmaux, comme un homme qui taste en ténèbres (1). »

Il raconte ensuite tous les essais infructueux qu'il fit, et l'on reste pénétré d'admiration en contemplant cette courageuse opiniâtreté, cette force de caractère qui lui fait supporter la misère la plus dure, la calomnie, les tourments, les douleurs de toutes sortes, plutôt que de renoncer à atteindre le but qu'il s'est proposé. Quelques extraits de son récit suffiront pour faire connaître cette âme inébranlable. « Sur cela, il me survint un autre malheur, » lequel me donna grande fascherie, qui est que le bois m'ayant failli, ie fus contraint » brusler les estapes qui soutenoyent les trailles de mon iardin, lesquelles estant bruslées » ie fus contraint brusler les tables et plancher de la maison, afin de faire fondre la seconde » composition. I'estois en une telle angoisse que ie ne saurois dire : car i'estois tout tari et » déseiché à cause du labeur et de la chaleur du fourneau ; il y avoit plus d'un mois que ma » chemise n'avoit seiché sur moy, encores que pour me consoler on se moquoit de moy, et » mesme ceux qui me devoient secourir alloient crier par la ville que ie faisois brusler » le plancher : et par tel moyen l'on me faisoit perdre mon crédit, et m'estimoit-on » estre fol. »

Il ne suffit pas à Palissy de supporter des fatigues inouïes, il lui faut encore affronter des accusations capitales : « Les autres disoient que ie cherchois à faire de la fausse monnoye, » qui estoit un mal qui me faisoit seicher sur les pieds, et m'en allois par les ruës tout » baissé comme un homme honteux. » Malgré tout, il continue ses essais, et prend un ouvrier potier pour l'aider dans ses travaux ; mais il lui faut bientôt renoncer au soulage- ment que cet homme lui procure. « Quand nous eusmes travaillé l'espace de six mois, il » fallut donner congé au potier, auquel par faute d'argent ie fus contraint de donner de mes » vestemens pour son salaire. » Les chagrins domestiques ne lui manquent pas non plus ; sa femme et ses parents, qui le jugeaient fou, lui faisaient, par leurs reproches, essuyer des contrariétés d'une autre sorte. « En me retirant ainsi soüillé et trempé, ie trouvois en » ma chambre une seconde persécution pire que la première, qui me fait à présent esmer- » veiller que ie ne suis consumé de tristesse. »

Palissy trouva enfin les procédés de la composition de divers émaux qui s'appliquaient très-bien sur la poterie. Il lui restait beaucoup à faire encore pour arriver à cuire les vases et à les préserver de tous les accidents que présente la cuisson ; mais ce premier succès lui donna un nouveau courage. « Quand ie fus reposé un peu de tems, avec regrets de ce » que nul n'avoit pitié de moy, ie dis à mon âme : Qu'est-ce qui te triste, puisque tu as » trouvé ce que tu cherchois ? Travaille à présent, et tu rendras honteux tes détracteurs. » Il eut raison de persévérer : après quinze années de labeur et de souffrance, il commença par trouver « le moyen de faire divers esmaux entremeslez en manière de iaspe ». Cela

(1) *Œuvres de Bernard Palissy*, publiées par Faujas de Saint-Fond. Paris, 1777, p. 14.

le fit vivre quelques années, et lui procura le moyen de donner plus d'extension à ses travaux.

Bientôt il arriva à faire des « pièces rustiques » : c'est le nom qu'il donnait à ces bassins qui présentent pour ornementation des reptiles, des coquillages, des poissons, des plantes, des insectes, si vrais de forme et de couleur. André Pottier a fait connaître, d'après un manuscrit du seizième siècle, les procédés que Palissy dut employer pour l'exécution de ces singuliers reliefs : « On se servait, pour préparer le motif de la composition, » d'un plat d'étain sur la surface duquel on collait, à l'aide de térébenthine de Venise, le lit » de feuilles à nervures apparentes, de galets de rivière, de pétrifications, qui constitue le » fond ordinaire de ces compositions ; sur ce champ, on disposait les petits bestions, comme » dit le manuscrit, qui devaient en former le sujet principal; on fixait ces animaux, rep- » tiles, poissons et insectes, au moyen de fils très-fins, qu'on faisait passer de l'autre côté » du plat en pratiquant à ce dernier de petits trous avec une alêne; enfin l'ensemble ayant » reçu tous ses perfectionnements par l'exécution d'une foule de détails variables suivant » les circonstances, on coulait sur le tout une couche de plâtre fin, dont l'empreinte devait » former le moule; on dégageait ensuite avec soin les animaux de leur enveloppe de » plâtre (1). » Par ce procédé on ne pouvait obtenir le plus souvent qu'une seule épreuve, et il est à croire que Palissy en a employé un autre plus pratique et plus expéditif, qui consistait à se servir de pièces de rapport sorties de moules divers; et ce qui tend à le prouver, c'est qu'il a reproduit identiquement plusieurs de ses bassins à reptiles. Ces bassins, dont les décorations en relief étaient moulées sur nature, n'étaient pas destinés aux usages domestiques, mais bien à parer les dressoirs qu'il était d'étiquette, chez les gens riches, de laisser chargés d'une vaisselle d'apparat, quelque splendide que fût d'ailleurs le service de la table. Palissy fut alors amplement dédommagé de ses peines; ces travaux si curieux, si remarquables, lui procurèrent de beaux bénéfices, et le firent rechercher des grands seigneurs, parmi lesquels il trouva d'utiles protecteurs, comme on le verra plus loin.

Non content de ses premiers succès, il travailla constamment à améliorer ses poteries. Elles prirent sous ses habiles mains des formes variées et gracieuses, qu'il sut enrichir de mascarons modelés avec talent et de charmantes arabesques. Bientôt il éleva son art à la hauteur de la sculpture en décorant de bas-reliefs le fond de ses bassins, déjà si riches d'ornements. Il produisit encore une foule de petits meubles, écritoires, salières, chandeliers, rehaussés d'élégants reliefs, et même des figures de ronde bosse d'une naïveté charmante. Enfin, pour couronner ses travaux, Palissy, se trouvant en position de donner à son art tous les développements dont il était susceptible, se mit à fabriquer des pièces d'une grande dimension appelées par lui « rustiques figulines », qui servaient à construire des grottes en terre émaillée pour la décoration des jardins.

Palissy, comme beaucoup d'autres artistes de son temps, avait embrassé, vers 1546, la religion réformée. Sa fermeté et son courage l'avaient placé au premier rang des dissidents dans sa province; aussi fut-il un des premiers en butte aux persécutions dès qu'elles éclatèrent. En 1562, Palissy était occupé, dans son atelier de Saintes, d'un grand ouvrage de terre émaillée pour le connétable de Montmorency, lorsqu'en conséquence d'un arrêt du

(1) *Monuments français inédits*, t. II, p. 69.

parlement de Bordeaux, aux termes duquel « la vie des réformés était abandonnée sans » appel à quelque juge royal que ce fût », les juges de Saintes le firent jeter en prison. Son procès, qui ne pouvait aboutir qu'à la mort, allait lui être fait, lorsque Louis de Bourbon, duc de Montpensier, qui avait été envoyé à Saintes comme lieutenant général du Roi, et qui avait connaissance du grand cas que faisait le connétable des talents de Palissy, intervint en sa faveur auprès des juges de Saintes. Ceux-ci, sentant leur faiblesse auprès d'un protecteur aussi puissant, envoyèrent Palissy de nuit à Bordeaux « par voyes obliques » (1). Dans les prisons du parlement, Palissy n'aurait pu éviter son sort; mais le connétable sut l'arracher à ses ennemis en lui faisant délivrer le brevet d'« inventeur des rustiques figulines » du Roy ». Attaché par ce titre à la maison de Charles IX, il était soustrait à la juridiction du parlement de Bordeaux, et n'était plus justiciable que du grand conseil, qui était tout à la dévotion de la reine mère.

Palissy vint alors se fixer à Paris, où il fut bien accueilli par Catherine de Médicis et par le connétable. La reine mère l'établit aux Tuileries, où des ateliers furent construits pour lui. De cette époque date la prospérité de notre artiste; c'est là qu'il fit ses plus beaux ouvrages. Il avait pu, grâce à la protection de Catherine de Médicis, et sans doute à sa résidence dans le château des Tuileries, échapper au massacre de la Saint-Barthélemy; mais en 1587 il fut de nouveau persécuté pour ses opinions religieuses. Catherine et le connétable n'étaient plus là pour le protéger, on l'enferma à la Bastille, où il mourut. Pierre de l'Estoile, qui était lié d'amitié avec Palissy, fixe à l'année 1590 la date de sa mort, et ajoute qu'il était alors âgé de quatre-vingts ans (2).

§ II

ŒUVRES DE PALISSY.

Les faïences de Palissy sont caractérisées par un style particulier et par plusieurs qualités qui leur sont tout à fait propres. On n'y rencontre pas de peinture proprement dite, c'est-à-dire de peinture à plat, à couleurs nuancées; les décorations dont elles sont enrichies consistent toujours en reliefs coloriés. L'émail est dur et a beaucoup d'éclat, mais on y remarque souvent de petites craquelures. Les couleurs employées sont le jaune pur, le jaune d'ocre, un beau bleu indigo, un bleu grisâtre, le brun, le violet et un blanc jaunâtre; car Palissy ne parvint pas à trouver l'émail blanc des maiolica italiennes, premier but de ses recherches, ou du moins il ne l'employa pas dans sa vaisselle. Le dessous de ses plats n'est jamais d'un ton uni, mais bien tacheté de plusieurs couleurs disposées en marbrures nuancées de bleu, de jaune et de brun violacé : c'est là sans doute cette glaçure de « divers esmaux entremeslez en manière de iaspe », premier fruit de ses travaux. Brongniart a remarqué (3) que les coquilles dont Palissy ornait ses pièces rustiques sont des coquilles

(1) *Espîtres* de Palissy au maréchal de Montmorency, à la reine mère et au connétable, dans les *Œuvres de B. Palissy*. Paris, 1777, p. 463 et suiv.

(2) *Mémoires de P. de l'Estoile*, coll. Petitot, t. Ier, p. 115.

(3) *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 66 et 69.



Phot. Col. A. Noël

[illegible] lith.

ART CÉRAMIQUE

Faïence émaillée de B. Palissy [illegible]

Vve A. MOREL et Cie Éditeurs

[illegible] Paris

fossiles du bassin de Paris ; que les poissons sont de la Seine, les reptiles et les plantes des environs de Paris, et qu'on n'y rencontre aucune production étrangère. Ne doit-on pas conclure de là que c'est à Paris que Palissy a fait la plupart de ses pièces rustiques ? Dans ses bas-reliefs, les carnations sont toujours colorées de son émail blanc jaunâtre ; les figures se détachent ainsi en clair sur des fonds vigoureusement colorés. Dans les statuettes, le même émail blanc jaunâtre teint les carnations.

Les faïences de Palissy sont fort nombreuses. Le Louvre en conserve la plus belle collection qui existe. On en voit de très-belles pièces au musée de Cluny et au musée céramique de Sèvres. Les musées étrangers n'ont pas manqué d'en recueillir, et quelques collections particulières, parmi lesquelles il faut surtout citer celle de M. Andrew Fountaine, de Narford, en possèdent des spécimens remarquables. Mais une des productions les plus curieuses de notre artiste ne nous a pas été conservée ; nous voulons parler des « grottes rustiques » de nouvelle invention, en terre cuite inscalptée et esmaillée », comme dit Palissy. On avait appris par lui-même qu'il avait fait une grotte de ce genre pour le connétable et une autre pour Catherine de Médicis, dans le jardin du château des Tuileries ; mais on ne savait rien de la construction de ces grottes, et le seul débris qu'on croyait en posséder était un chapiteau de colonne conservé au musée de Sèvres, lorsqu'un document très-curieux est venu en révéler la forme et la décoration. C'est un dessin, appartenant à M. Destailleurs, architecte, au bas duquel on lit cette légende : « Le portraict de la crotte rustique qui sera » en terre environ quinze piet, et le tout sera faict de rustiques, tant les aymault que la » massonerye, et laquelle crotte a estede invente par madame la grand... » (la fin manque). M. de Montaiglon a rapproché du croquis de M. Destailleurs trois comptes ou mémoires constatant « des payemens faits, en vertu des ordonnances de la dicte dame du Péron », à Bernard, Nicolas et Mathurin Palissy, « sculteurs en terre », à valoir sur le prix de « tous les » ouvraiges de terre cuicte esmaillée qui restoient à faire pour parfaire et parachever les » quatre pons au pourtour de dedans la grotte encommencée pour la Royne en son pallais » lès le Louvre, à Paris. » Nous renvoyons à la dissertation de M. de Montaiglon pour les détails (1). Il ne paraît pas douteux que les ordonnances de payement ne doivent s'appliquer à la grotte que reproduit le dessin de M. Destailleurs. Le pourtour circulaire de cette grotte était enrichi de niches cintrées s'élevant au-dessus d'un soubassement ; elles étaient séparées par un trumeau d'une largeur à peu près égale à leur ouverture. Au-dessus de chacune des niches existait un encadrement carré, où, comme le dit la légende du plan, « l'on peult » mettre des émailles de terre cuite ». Entre chaque encadrement est suspendu un médaillon ovale renfermant un bas-relief d'une figure en buste vêtue à l'antique. Une petite frise décorée régnait au-dessus des encadrements, et terminait l'ornementation (2). La légende placée au bas du dessin nous a appris que le revêtement entier de la grotte, de même que les pièces décoratives, devait être exécuté en terre cuite.

L'ordonnance de payement que nous venons de citer est extraite d'un manuscrit in-quarto appartenant à la Bibliothèque nationale, qui contient le compte des dépenses faites par

(1) M. A. DE MONTAIGLON, *Archives de l'art français*, t. V, p. 23.

(2) Le dessin de M. Destailleurs a été reproduit par MM. HENRI DELANGE et SAUZAY dans la *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy*. Paris, 1862.

Jean de Verdun, clerc des œuvres du Roi durant l'année 1570 (1). Il établit donc qu'à cette époque Bernard Palissy s'était donné deux associés de son nom, Nicolas et Mathurin, qui devaient être ses fils, car il avait eu un grand nombre d'enfants : « J'en avois ordinairement » deux aux nourrices », dit-il dans ses Mémoires. On doit supposer que Nicolas et Mathurin Palissy ont continué l'œuvre de leur père, et l'on peut, non sans raison, leur attribuer quelques petits bassins, comme le Baptême du Christ, la Décollation de saint Jean, Diane et Actéon, la chaste Susanne, où l'on retrouve l'emploi des bordures et de quelques ornements créés par Palissy et appartenant à son atelier, mais dont le style n'est pas suffisamment caractérisé pour qu'on puisse les regarder comme étant de lui. On peut attribuer également, soit aux enfants de Palissy, soit à leur continuateur, le plat où Henri IV est représenté avec la reine, le dauphin Louis XIII et une jeune princesse, qui doit être Elisabeth, l'aînée des filles du roi. Le dauphin, né au mois de septembre 1601, paraît avoir cinq à six ans. Le plat aurait donc été modelé en 1606 ou 1607. Mais à quelle époque les héritiers directs de Palissy ont-ils cessé de travailler? A quelle époque ont-ils été remplacés par un successeur ou un imitateur? On ne saurait le dire au juste.

On a voulu récemment trouver ce successeur dans un certain Guillaume Dupré, qui est nommé comme céramiste dans un journal qu'aurait écrit Hérouard, médecin du dauphin Louis XIII, et lui attribuer quelques-uns des ouvrages qui jusqu'à présent avaient passé pour des œuvres de Palissy. Voici ce qu'on lirait dans ce journal : « Mardi 21 sep- » tembre 1604, à Fontainebleau, le Dauphin amené au Roi et à la Reine, qui alloient à la » chasse, (est) ramené en la salle pour estre retiré tout de son long en terre de poterie, » vestu en enfant, les mains jointes, l'espée au costé, par Guillaume Dupré, natif de Sis- » sonne près de Laon. » Plus loin, le même chroniqueur constate qu'il y avait à Fontainebleau une fabrique de poterie. Le dauphin va souvent à cette poterie, dit-il, pour y acheter des jouets, « des chevaux, des bœufs, un joueur de cornemuse, un enfant sur un dauphin, » une nourrice, des anges, une figure de roi, etc. » Le journal d'Hérouard, récemment découvert, n'a pas encore été publié; nous empruntons les passages que nous venons d'en citer à la Notice sur la vie et les œuvres de Palissy, que MM. Sauzay et Henri Delange ont placée en tête des planches de leur *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy*. Ils n'ont eux-mêmes connu ces passages que par la communication qui leur en a été donnée par l'éditeur du journal d'Hérouard, dont ils n'ont pas vu le manuscrit. Il sera cependant nécessaire de l'examiner dans son ensemble pour l'apprécier à sa juste valeur. Quoi qu'il en soit, en s'appuyant sur le récit de ce médecin, on a retiré des œuvres de Palissy, pour les donner à son prétendu continuateur Guillaume Dupré, le Joueur de cornemuse, l'Enfant sur un dauphin, les Chérubins ou anges porte-flambeau, et la Nourrice, qui passaient pour les meilleures figurines émaillées de notre grand artiste. On lui a même attribué l'Enfant au chien, que reproduit le cul-de-lampe de ce chapitre, bien qu'on ne trouve dans le journal d'Hérouard aucune désignation qui se rapporte à cette pièce. Le texte du chroniqueur semble assez formel, il est vrai, à la première lecture; cependant il ne nous paraît pas sans objection. En effet, le médecin Hérouard parle de jouets de poterie; or, peut-on donner le nom

(1) Les extraits de ce compte qui concernent Palissy ont été publiés pour la première fois par M. J. J. Champollion-Figeac, dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*. Paris, 1842, t. Ier, p. 276.

de jouets d'enfants à des statuettes qui sont de véritables objets d'art, et à des figures d'applique portant des flambeaux, qui ne peuvent être mises dans la main d'un enfant? Il dit qu'on a « tiré le Dauphin en terre de poterie », mais il ne parle jamais de poterie émaillée. Ne peut-il pas avoir existé à Fontainebleau une fabrique de poteries où l'on ait fait des figurines de terre cuite appropriées à des jouets d'enfants, parmi lesquelles il se soit trouvé un joueur de cornemuse et une nourrice, sujets très-communs; et faut-il en tirer absolument la conséquence que ces jouets ne sont autres que les charmantes statuettes attribuées jusqu'à présent à Palissy, et dans lesquelles on retrouve l'émail et tous les procédés de fabrication de cet artiste? Il ne serait pas possible de dénier à Palissy le groupe de ronde bosse du Christ et de la Samaritaine, qui porte tous les caractères de son style, et dont les émaux sont absolument identiques à ceux de ses pièces rustiques. Un des échantillons de ce groupe, qui se trouvait dans la collection Debruge (1), portait au-dessous le monogramme en caractères cursifs, composé d'un B et d'un P unis ensemble, que l'on regarde comme la marque de Palissy. Eh bien, plusieurs épreuves de la Nourrice, qu'on voudrait attribuer à Guillaume Dupré, existent avec ce monogramme (2). La Nourrice appartient donc à l'auteur de la Samaritaine, qui ne peut être que Palissy. Il nous semble qu'il faut un plus ample informé, comme disent les gens de justice, avant de retrancher de l'œuvre de Palissy les statuettes que l'on croit désignées par Hérouard.

Si l'on s'en était tenu à lui dénier ces statuettes, on le comprendrait encore jusqu'à un certain point; mais, en s'appuyant sur le récit du médecin chroniqueur, on a été jusqu'à prétendre que l'œuvre de Palissy devait être restreinte aux pièces rustiques, c'est-à-dire à celles dont l'ornementation est empruntée au règne végétal et au règne animal, et l'on a voulu lui refuser tous les ouvrages de sculpture, bas-reliefs ou autres. Il est facile d'élever une prétention aussi singulière, mais il est plus difficile d'en fournir la preuve. En dépouillant Palissy, a-t-on désigné quelque autre artiste à sa place? Non, vraiment, et l'on ne pourrait en effet en trouver aucun de son époque qui ait pu modeler les nombreux bas-reliefs qu'il a produits, et dont il a décoré le fond de ses bassins. Palissy, avant de se faire potier, était très-versé dans les arts du dessin. Peintre sur verre et peintre imagier, il a pu aisément se mettre à modeler les bas-reliefs dont il voulait enrichir sa vaisselle, et avec la facilité qui distinguait les grands artistes du seizième siècle, il a dû arriver en peu de temps à la perfection qu'il a montrée. Même avant de venir à Paris, ne travaillait-il pas pour le connétable, et peut-on croire que ce grand amateur des arts aurait autant apprécié Palissy, s'il n'avait été que potier de terre et s'il n'avait su que mouler des plantes et des animaux sur nature? La qualité de sculpteur ne lui est-elle pas donnée dans les ordonnances de payement délivrées au sujet de la grotte de terre émaillée qu'il construisit dans le jardin des Tuileries, et ne voit-on pas, par le dessin de cette grotte, que Palissy y avait introduit de grands médaillons traités en bas-relief, où il avait modelé des figures d'empereurs romains? La mesure que l'on a, dans la légende du plan, de la hauteur de la grotte, a permis de connaître la dimension de ses différentes parties, et l'on a trouvé que la mesure des médaillons se rapportait à celle des médaillons ovales des bustes de Galba et de Vespa-

(1) *Description de la collection Debruge*, n° 1193.
(2) M. Teinturier, *Terres émaillées de Bernard Palissy.*

sien, qui sont conservés au Louvre et dans la collection de M. Alphonse de Rothschild; ces médaillons, qu'on aura détachés lors de la démolition de la grotte, sont des œuvres de sculpture d'un grand mérite. Ne trouve-t-on pas dans le bas-relief de la Charité, que reproduit la planche CXXIX de notre album, un cadre de coquillages qu'on veut bien reconnaître comme l'œuvre de Palissy, et qui fait corps avec le sujet? Le beau bas-relief de Diane, que donne notre planche LXIX, n'a-t-il pas une bordure enrichie de masques et d'ornements dont on retrouve les motifs appliqués à des plats rustiques? Enfin, pour refuser à Palissy la qualité de sculpteur, il faudrait retrancher encore de son œuvre toutes les saucières qui ont au fond des figures couchées; car la plupart de ces figures sont copiées sur des pierres gravées antiques. N'est-ce pas être sculpteur que de modeler des figures de 20 à 25 centimètres d'après des modèles quasi microscopiques? Mais qui a jamais pu songer à enlever à Palissy ces charmantes saucières?

Ainsi il faut laisser à Palissy toutes les terres émaillées auxquelles un œil exercé peut assigner une date antérieure au règne de Henri IV, car ses fils ne devaient agir que sous sa direction et d'après lui. Quant aux pièces qui dénotent le règne de ce prince ou celui de Louis XIII, soit par le costume, soit par l'infériorité de l'exécution, on peut les donner à ses successeurs ou à ses imitateurs.







CHAPITRE V

FAIENCE FRANÇAISE DITE DE HENRI II.

L'origine des faïences dites de Henri II a été débattue pendant vingt-cinq ans entre les archéologues. André Pottier, qui le premier en a parlé et en a révélé la valeur, les croyait faites à Florence (1). Brongniart, en fournissant dans son *Traité des arts céramiques* des renseignements sur la composition de cette faïence et sur les procédés de sa fabrication (2), constatait que toutes les pièces alors connues venaient de Saumur, de Tours, et notamment de Thouars, et laissait ainsi supposer qu'il les croyait françaises. D'autre part, on les attribuait, soit à Pagolo ou à Ascanio, élèves de Cellini, restés en France après le départ du maître, soit à quelque bijoutier inconnu venu d'Italie, soit à Girolamo della Robbia. M. Auguste Bernard les donnait à Godefroy Tory, imprimeur, peintre et graveur (3). Quant à nous, il y a trente ans que nous nous étions prononcé pour l'origine purement française de ces faïences. La même opinion a été adoptée par MM. de Laborde, Marryat et Eugène Piot (4). Au surplus, leurs formes et le style des ornements dont elles sont enrichies, ainsi que les devises de François Ier et de Henri II qu'on y voit, disaient assez l'époque de leur fabrication : commencée sous François Ier, elle avait dû se continuer sous Henri II, mais ne se perpétuer que fort peu au delà de la mort de ce prince. On avait encore remarqué que les arabesques et les entrelacs dont ces faïences étaient décorées présentaient une grande analogie avec les ornements employés dans la typographie du seizième siècle et dans les belles reliures de cette époque, et l'on admettait généralement que les fers et les roulettes des relieurs, de même que certains bois des graveurs ornemanistes, avaient pu servir à les

(1) *Monuments franç. inédits*, 1839, t. II, p. 65.

(2) Édition de 1844, p. 175.

(3) Voyez sur Godefroy Tory, tome II, page 303.

(4) *Le Château du bois de Boulogne*. Paris, 1855, p. 14, note. — *History of Pottery*. London, 1850, p. 51. — *Le Cabinet de l'amateur*. Paris, 1863, p. 295.

tracer sur la terre. Le débat en était arrivé à ce point, lorsqu'un archéologue vendéen, M. Benjamin Fillon, fit paraître à la fin de 1862 une brochure dans laquelle il déclara avoir retrouvé le nom des deux potiers qui étaient les auteurs des faïences de Henri II, la famille pour laquelle elles avaient été fabriquées, et le lieu où les fours avaient été établis (1). Depuis, M. Fillon a fait connaître son secret dans un grand ouvrage sur la céramique du Poitou, publié en 1864 (2). Avant de nous occuper de la découverte de M. Fillon, nous devons dire quelques mots de la nature de cette poterie, des procédés employés à sa fabrication et des ornements dont elle est enrichie.

La pâte qui servait à la modeler ne contient à peu près que de la silice et de l'alumine (3); elle est fine et très-blanche, comme la terre de pipe, en sorte qu'il n'a pas été nécessaire de la voiler par une engobe ou par un émail, comme on le faisait dans la faïence italienne; les décorations dont elle est enrichie sont simplement glacées d'un vernis fort mince, un peu jaunâtre et transparent.

Ces décorations se composent de fleurons, d'arabesques, d'entrelacs et même de petites grotesques disposées avec goût dans un style qui rappelle les nielles sur métal, et surtout, comme nous venons de le dire, les ornements dont les imprimeurs et les relieurs faisaient usage dans la première moitié du seizième siècle. Cette ornementation, d'une grande netteté, n'est pas tracée au pinceau, comme on serait tenté de le supposer à première vue; elle a été gravée en creux dans la pâte, soit à la main, soit par différents procédés qu'il est inutile de rapporter ici (4); les matières colorées ont été ensuite incrustées dans les sillons des intailles, de manière à ne laisser aucune saillie sur le nu du vase. Ces dispositions faites, le vase a été cuit et ensuite vernissé. Ce n'est pas seulement par d'élégantes incrustations que ces faïences sont embellies : elles reçoivent encore des ornements de haut relief, moulures, consoles, mascarons, qui se marient agréablement aux arabesques des fonds; plusieurs pièces sont même enrichies de figures de ronde bosse. Les vases ont toujours des formes pures de contours; quelques-uns offrent de la simplicité, d'autres, en petit nombre, une fantaisie bizarre; la plupart sont traités dans le style de la renaissance, en sorte qu'on peut comparer avec justesse ces charmantes poteries aux pièces d'orfévrerie repoussées, ciselées et damasquinées du seizième siècle.

Les pièces de la faïence dite de Henri II sont en très-petit nombre. Cinquante-deux pièces sont aujourd'hui connues. Trente sont en France, vingt et une en Angleterre et une en Russie. Le Louvre en conserve sept, le musée de Sèvres deux, le musée de Cluny et le Musée Kensington, à Londres, chacun une. Voilà le contingent des collections publiques. Parmi les collections particulières, celle de M. Antony Rothschild, de Londres, qui en possède sept, est la plus riche. MM. James, Alphonse et Gustave de Rothschild, de Paris, en ont

(1) *Les faïences d'Oiron, Lettre à M. Riocreux, conservateur du musée de Sèvres.* Fontenay-Robuchon, 1862.

(2) *L'Art de la terre chez les Poitevins.* Niort, 1864.

(3) Les premières analyses faites par M. Salvetat dans le laboratoire de Sèvres ont donné pour composition de la pâte : silice, 59; alumine, 40,24. Une autre analyse faite plus récemment, à la demande de M. Fillon, a donné : silice, 57; alumine, 41; chaux, 0,67; magnésie, 0,27; alcalis, 1 pour 100 : au total, 99,94.

(4) Les procédés de fabrication ont été expliqués de différentes manières; on peut consulter sur ce point : BRONGNIART, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 176. — M. DELANGE, *Recueil de toutes les pièces connues de la faïence française dite de Henri II.* Paris, 1861. — M. CLÉMENT DE RIS, *la Curiosité.* Paris, 1864, p. 200. — M. FILLON, *L'Art de la terre chez les Poitevins*, p. 109.

ensemble six. M. le duc d'Uzès, M. le comte de Tussau et M. Andrew Fountaine, de Narford, en ont chacun trois. M. Webb, de Londres, a acheté pour plus de dix-sept mille francs les deux pièces qui appartenaient, en 1861, à la collection du prince Soltykoff. Les autres pièces sont réparties par deux et par une dans les mains de diverses personnes.

MM. Henri et Carle Delange ont donné, par les procédés chromo-lithographiques, la reproduction des cinquante-deux pièces dans la grandeur des originaux (1). Au moyen de cette magnifique publication, qui fait le plus grand honneur à ses auteurs, ces faïences peuvent être connues et appréciées des amateurs et des archéologues, malgré leur dispersion. Dans la dissertation qui va suivre, nous citerons donc toujours les planches du recueil de MM. Delange quand nous aurons à parler de telle ou telle pièce. Arrivons à la découverte de M. Fillon.

L'opinion de quelques archéologues qui avaient précédé M. Fillon dans la recherche de l'origine de la faïence dite de Henri II, lui avait déjà appris que le nid de cette poterie, comme a dit M. Clément de Ris, devait être placé entre Tours, Saumur et Thouars. Un curieux document vint lui fournir un renseignement plus précis. Un marchand d'objets d'art de Paris lui montra un jour deux belles miniatures sur parchemin provenant du calendrier d'un livre d'heures qui avait été exécuté vers le milieu du seizième siècle pour Claude Gouffier, marquis de Boisy, grand écuyer de France, ami de Henri II. Sur l'une de ces miniatures, représentant allégoriquement le mois de juillet, une jeune femme voulait empêcher un homme assis devant elle d'absorber la totalité du contenu d'une gourde de terre à laquelle il buvait. Cette gourde, d'un blanc jaunâtre, décorée de légers entrelacs noirs et du blason des Gouffier, lui parut copiée sur une faïence de Henri II. Ce fut pour lui une véritable révélation : il résolut de diriger ses recherches sur les anciens domaines de la famille Gouffier. Il parcourut successivement Poitiers, Parthenay, Airvault, Moiré, Thouars, et enfin il arriva à Oiron (2), splendide résidence du grand écuyer. Là se termina son voyage d'exploration : « Le sphinx avait enfin, dit-il, laissé pénétrer un profane dans » son sanctuaire. » M. Fillon visita l'église du bourg, érigée en collégiale par Léon X, et le château ; puis il dépouilla les archives de la châtellenie. Disons succinctement les faits que M. Fillon présente avec détail comme le résultat de ses investigations ; nous examinerons ensuite les preuves qu'il apporte à l'appui.

Hélène de Hangest, veuve en 1519 du grand maître Artus de Boisy, premier ministre de François Ier et propriétaire du domaine d'Oiron (3), aurait eu la première idée de la création de cette poterie. Sous ses inspirations, Jean Bernard, qui réunissait auprès d'elle les fonctions de secrétaire et de bibliothécaire, aurait dessiné ou fourni les ornements des vases et en aurait dirigé l'exécution ; François Cherpentier, potier de terre à ses gages, en aurait été chargé. Après la mort d'Hélène de Boisy, arrivée en 1537, Claude Gouffier, son fils, grand écuyer de France (4), aurait continué jusqu'à sa mort (1572) à faire fabriquer des pièces de la poterie inventée par sa mère. Mme de Boisy avait été gouvernante de Henri II ; Claude

(1) *Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française dite de Henri II*, in-fol. Paris, 1861.

(2) Petit bourg près de Thouars, département des Deux-Sèvres.

(3) Le domaine d'Oiron, confisqué sur Jean de Xaincoings, receveur des finances de Poitou, avait été donné par Charles VII à Guillaume Gouffier, père du grand maître de Boisy.

(4) Il avait été nommé à cette dignité en 1546 par François Ier.

Gouffier, enfant d'honneur de François Ier, avait été attaché par ce prince à la personne de son fils Henri, dont il était devenu l'ami. La vive affection que Mme Hélène de Boisy et son fils Claude Gouffier portaient à François Ier et à Henri II, et la reconstruction du château d'Oiron, opérée par le grand écuyer en 1559, auraient eu leur influence sur l'ornementation des vases sortis de la fabrique d'Oiron.

Examinons les preuves apportées par M. Fillon à l'appui de ces faits. Les documents écrits qu'il présente sont au nombre de trois. Le premier est une lettre sans date de Claude Gouffier à son recevenr des finances à Oiron, par laquelle il annonce que le porteur de sa missive lui remettra « la confirmation de l'acte de la maison Gruyet proche la Halle, passé » le xve jour de l'an XXIX (1529) par feu madame et mère, au proufict de Françoys Cher- » pentier, potyer de ma dite dame, et Jehan Bernart, son segrettayre et gardyen de lybrairie, » et du vergier où est basty le four et appentifz d'iceulx... » Le second est une lettre écrite le 6 avril, sans date d'année, à Mme de Boisy par Laurens Chevreau, qui était sans doute son intendant, dans laquelle il dit : « Cherpentier a besoigné à vos ordres dedans la cha- » pelle de senestre, qui ne sera faicte de ce moys, mès à la fin de l'aultre. » Le dernier document est un extrait de l'état de la maison d'Oiron, pour l'année 1538, dans lequel on lit : « Il sera délivré par le recepveur par chascune semaine, à maistre Jehan Bernard, les » deux painctres et le vallet de peine ung boisseau froment... »

Il ressort évidemment du premier document que Mme de Boisy avait en 1529 à Oiron un potier à ses gages ; son secrétaire Bernard paraît associé à ce potier, puisqu'ils reçoivent l'un et l'autre indivisément la donation ou la jouissance (le document ne s'explique pas) de la maison du bourg d'Oiron où les fours étaient établis. Le second document n'établit qu'une chose, c'est que le potier Cherpentier travaillait dans une chapelle, et le troisième, que Bernard, le secrétaire, avait, après la mort de Mme de Boisy, deux peintres sous ses ordres. Du reste, pas un mot dans les documents qui puisse se rattacher à la faïence qui nous occupe. Ces documents ne reçoivent-ils pas une explication toute naturelle d'un fait que nous fait connaître M. Fillon : c'est que la chapelle du château est pavée de carreaux de faïence, où l'on voit les lettres de la devise des Gouffier, leur monogramme et leur écusson peints en émail ? N'est-ce pas de ce travail que Cherpentier était occupé avant la mort de Mme de Boisy? N'est-ce pas pour faire les peintures des carreaux que deux peintres étaient attachés à Bernard, ainsi qu'il est constaté par l'état de la maison d'Oiron, dressé immédiatement après la mort de Mme de Boisy ? M. Fillon dit, il est vrai, que la chapelle du château n'était pas encore construite alors, et qu'il ne peut être question dans le document que d'une des chapelles de l'église collégiale d'Oiron ; mais il n'en rapporte pas la preuve. Le château a été reconstruit en partie par Claude Gouffier de 1545 à 1559, suivant M. Fillon ; mais, en supposant qu'une nouvelle chapelle ait été alors édifiée, il est certain qu'il en existait une antérieurement dans le château d'Oiron, car tous les châteaux seigneuriaux possédaient une chapelle, et n'est-ce pas pour l'ancienne chapelle que travaillaient Cherpentier, le potier, et les deux peintres sous la direction de Bernard, au moment de la mort de Mme de Boisy ? Ces deux peintres, d'ailleurs, étaient inutiles pour la décoration des vases de faïence, puisque ces vases n'ont reçu aucune peinture.

La preuve tirée des documents écrits est donc nulle ; mais M. Fillon en fournit une autre qui ressort de la confrontation de plusieurs détails de la décoration des vases avec les orne-

ments peints ou sculptés en divers endroits de l'église collégiale d'Oiron et du château. En voici le résultat produit par M. Fillon : 1° Les jours ouverts dans chacun des côtés des salières appartenant au Louvre (planches XII et XXIII du recueil de MM. Delange), à M. de Tussau (planches XVII et XVIII), au prince Soltykoff (planche XXVI) et à M. le duc d'Hamilton (planche XXVII), sont imités des fenêtres du clocher de l'église d'Oiron. 2° Les fenêtres gothiques qui décorent chacun des côtés d'une salière triangulaire à M. Addington (planche XIV) sont calquées sur celles de l'église. 3° Des termes en tout semblables à ceux de la cheminée de la grande galerie du château d'Oiron enrichissent les angles de cette salière et trois autres pièces à MM. Yvon, Antony de Rothschild et Norzy (planches XIII, XV et XXI). 4° Les pilastres que l'on voit sur cinq salières ont des reliefs blancs sur fond bleu, comme dans le retable du maître autel de l'église d'Oiron. 5° Quelques détails de l'ornementation des pièces de faïence ont une grande analogie avec celle des vitraux de cette église, dont quelques débris existent encore. 6° Enfin l'ornementation (en légers feuillages et arabesques) du fond des pavés de la chapelle actuelle du château ressemble beaucoup à celle de certaines pièces de la faïence. Nous omettons quelques détails moins significatifs.

Il est certain que ces rapprochements ont une grande importance dans le système de M. Fillon; mais si la fabrique de faïence était située, comme on l'avait prévu antérieurement à ses recherches, dans le voisinage de Thouars, et par conséquent d'Oiron, l'artiste potier qui avait à modeler des vases n'a-t-il pas pu s'inspirer de quelques détails d'une église et d'une splendide construction seigneuriale de son voisinage, sans être pour cela aux gages des propriétaires d'Oiron?

M. Fillon s'est encore servi des armoiries qu'on rencontre sur les faïences de Henri II pour s'en faire une preuve. On y trouve celles de Gilles de Laval, seigneur de Bressuire, ville éloignée seulement de quelques lieues d'Oiron ; des la Trémouille, vicomtes de Thouars ; de Guillaume Bodin, seigneur de la Martinière, maître d'hôtel de M. de Boisy ; de Guillaume Gouffier, chevalier de Malte, troisième fils de l'amiral de Bonnivet, frère d'Artus de Boisy, du connétable Anne de Montmorency, qui était oncle par alliance, à la mode de Bretagne, de Claude Gouffier ; et enfin celles de la famille Papin, originaire de Parthenay, ville située non loin d'Oiron et de Thouars.

La remarque la plus singulière à faire sur l'induction que M. Fillon voudrait tirer des armoiries, c'est qu'on ne trouve sur aucune pièce de la faïence celles d'Hélène de Hangest, veuve du grand maître de Boisy, qui en serait cependant la créatrice, non plus que celles de son fils, qui aurait fait continuer la fabrication à ses frais. Le potier étant établi dans le pays de Thouars, les seigneurs des environs lui auront commandé chacun une pièce de cette curieuse poterie, et quant aux armoiries du connétable, il ne faut pas s'étonner de les y trouver, car, avec son goût pour les arts, il était le protecteur de tous les artistes et faisait travailler tous ceux qui avaient du talent.

M. Fillon se fait encore une preuve de ce que la terre des faïences est semblable à celle des carreaux de la chapelle du château. On peut lui répondre qu'on ne connaît pas aujourd'hui le lieu où se trouvait cette terre. Il était probablement situé dans le pays de Thouars, et les potiers des environs, qu'ils fissent des carreaux de carrelage ou des pièces de vaisselle, devaient s'approvisionner à cette mine.

M. Fillon a rattaché à la faïence de Henri II quelques pièces qu'il regarde comme appartenant à une troisième époque de la fabrication ; elles auraient été faites, suivant lui, par quelque industriel auquel on aurait abandonné le matériel de la fabrique d'Oiron. A en juger par la gravure que M. Fillon a donnée de quelques-unes, elles sont grossièrement exécutées, et ne peuvent entrer en comparaison avec la faïence de Henri II. C'est sur une de ces pièces cependant qu'on trouve pour la première fois la devise adoptée par les Gouffier. M. Fillon croit y voir aussi leurs armoiries ; M. Teinturier veut, au contraire, que ces armoiries soient celles de la famille de Rambures.

La conclusion de tout ceci, c'est que M. Fillon n'a pas fourni de preuves convaincantes, mais seulement des présomptions, que de nouvelles découvertes, dues à des investigations auxquelles il ne manquera pas de se livrer, peuvent changer en certitude. En attendant, laissons à la jolie poterie dont nous venons de nous occuper le nom de faïence de Henri II, qu'elle doit à l'époque de sa fabrication et à la devise de ce roi qu'on y rencontre souvent.

Nous donnons dans la planche CXXVIII de notre album une des jolies pièces de cette faïence ; la vignette et le cul-de-lampe de ce chapitre en reproduisent deux autres.





VERRERIE

PRÉLIMINAIRES.

Le verre est une des plus belles productions de l'industrie humaine; c'est un corps qui, étant en fusion, est pâteux, et qui, dans l'état de demi-fusion, est susceptible de recevoir avec facilité toutes les formes imaginables. Étant refroidi, il est transparent; il transmet, réfracte et réfléchit merveilleusement la lumière.

Nos recherches sur l'intervention de l'art dans l'industrie de la verrerie s'appliqueront uniquement ici à la fabrication et à l'ornementation des vases de verre.

L'art de la verrerie remonte à la plus haute antiquité. Suivant Pline, des marchands phéniciens, étant descendus à terre près de l'embouchure du fleuve Bélus, tirèrent de leur navire des blocs de natron pour supporter le vase qui devait servir à cuire leurs aliments; l'action du feu ayant fondu ces blocs de natron avec le sable sur lequel ils étaient posés, il en résulta un liquide transparent qui n'était autre que du verre (1). Strabon, qui écrivait un siècle avant Pline, avait déjà signalé les sables du fleuve Bélus comme propres à la fabrication du verre, mais sans faire mention de l'anecdote citée par Pline. « Entre Ptolé- » mais et Tyr, dit-il, il est un rivage escarpé qui produit un sable vitreux qu'on ne fond » pas sur place, mais il est transporté à Sidon pour y être mis en fusion. » Tacite, et Josèphe dans son *Histoire de la guerre des Juifs*, parlent aussi avec éloge des sables de cette côte comme excellents pour la fabrication du verre. Bernard Palissy, dans son *Traité des eaux et*

(1) C. Plinii *Natur. historiæ libri,* lib XXXVI, cap. LXV, édit. Nisard. Paris, 1850, p. 530.

fontaines, rapporte une fable qui n'est pas plus croyable que celle de Pline : « Aucuns » disent que les enfans d'Israël ayant mis le feu en quelque bois, le feu fut si grand, qu'il » eschauffa le nitre avec le sable, iusques à le faire couler et distiller le long des mon- » taignes, et que dès lors on chercha l'invention de faire artificiellement ce qui avoit esté » fait par accident pour faire le verre (1). »

Que le hasard ait fourni la première donnée de la fabrication du verre, c'est possible ; mais il est plus certain encore que l'industrie humaine a dû longtemps s'exercer avant d'obtenir une matière qui pût se colorer par des oxydes métalliques, se pétrir sur une table de métal, et se distendre par le soufflage à l'aide de la canne de fer. Du moment que ces procédés eurent été trouvés, l'art vint nécessairement en aide à cette invention, soit pour donner à la matière des formes élégantes, soit pour la décorer de peintures, de ciselures, et l'embellir d'ornements de toutes sortes.

Ce fut en Égypte et en Phénicie que s'établirent les premières fabriques de verre. Pline vante l'habileté des verriers de Sidon. Hérodote et Théophraste nous ont donné connaissance des merveilleuses productions des verreries de Tyr. Hérodote raconte qu'il avait vu à Tyr, dans le temple d'Hercule, une colonne d'émeraude qui, la nuit, était éclatante. On ne peut voir là qu'une colonne de verre de la couleur de l'émeraude, creuse à l'intérieur, et dans laquelle on introduisait de la lumière pendant la nuit.

M. Boudet, membre de la commission d'Égypte (2), s'appuyant sur l'autorité de Strabon, et M. de Paw (3), prétendent que l'Égypte fut le berceau de l'art de la verrerie; les Phéniciens n'auraient établi leurs fabriques que sur le modèle de celles de Thèbes et de Memphis : la découverte du verre appartiendrait aux prêtres de Vulcain, les premiers chimistes de l'antiquité.

Si les Phéniciens ont pour eux le témoignage de quelques auteurs sur leur habileté à fabriquer le verre, les Égyptiens ont mieux encore. En effet, les procédés de souffler le verre sont représentés dans les sculptures des grottes de Beni-Hassan, que l'on regarde comme étant de deux mille ans antérieures à l'ère chrétienne (4). On y voit deux ouvriers à peu près nus, assis devant un brasier, tenant dans leur bouche un long tube de métal, la canne, au bout de laquelle est fixé le manchon qu'ils soufflent pour lui donner la forme du vase qu'ils veulent exécuter. Dans un autre bas-relief, un ouvrier souffle un vase au-dessus du brasier à l'aide de la canne ; un autre retire du feu une masse de verre. Le maître de l'œuvre, derrière eux, tient dans les mains deux vases entièrement confectionnés et refroidis. Les fouilles faites en Égypte, principalement celles du temple de Karnac, à Thèbes, en mettant au jour de charmantes verreries, ont démontré que les Égyptiens avaient poussé à une grande perfection les différentes branches de l'art de la vitrification.

Le témoignagne des auteurs anciens ne leur fait pas défaut. On sait qu'après avoir soumis l'Égypte, Auguste exigea que le verre fît partie du tribut imposé aux vaincus. Cet impôt,

(1) Bernard Palissy. Paris, 1777, p. 271.

(2) *Notice sur l'art de la verrerie en Égypte* (*Description de l'Égypte*, t. II, 3e livre, 2e section).

(3) *Recherches philosophiques*, p. 304.

(4) Dans son *Histoire de la verrerie dans l'antiquité* (Paris, 1873), M. Achille Deville a donné, planche III, une reproduction des sculptures de Beni-Hassan, qui représentent des verriers égyptiens se livrant au soufflage et à la fabrication des vases de verre.

loin d'être une charge pour les Égyptiens, fut pour eux une source de fortune : le verre devint tellement en vogue, qu'ils en firent à Rome des importations considérables. Plus tard, une lettre de l'empereur Adrien (117 † 138) nous apprend que la fabrication du verre était un des produits de la ville d'Alexandrie. Cette lettre accompagnait l'envoi de quelques coupes de verre qu'Adrien tenait d'un prêtre égyptien, et auxquelles il donnait le nom d'*ἀλλάσσοντας*, qu'on pourrait traduire par couleur d'opale (1).

Le verre était encore une des principales productions de l'Égypte dans la seconde moitié du troisième siècle de notre ère, puisque l'empereur Aurélien, après s'être emparé d'Alexandrie, ordonna que le tribut imposé à l'Égypte consisterait en verre, en papyrus et en toile.

Parmi les vases de verre que l'on trouve dans les tombeaux de l'Egypte, on doit surtout remarquer ceux de verre coloré. Ce sont de petits vases en forme d'amphore ou d'urne, avec ou sans anses, de petites bouteilles à long col sur piédouche, et des aiguières de forme ovoïde. Il y en a de bleu foncé, de bleu cendré, de vert tendre et de blanc marbré; ils sont décorés de filets, de chevrons brisés ou de festons blancs, jaunes, bleus, verts ou bruns, toujours en opposition à la couleur du fond. Cette ornementation de verre de couleur, qui fait partie du corps même du vase, a été ajoutée pendant la fabrication et disposée tandis que la matière était encore molle, ce qui diffère essentiellement des décorations en émail appliquées à froid et fixées ensuite au feu de moufle. On trouve des verres de cette sorte dans les tombeaux grecs et romains. Il est à croire qu'ils sont égyptiens, ou qu'ils ont été imités de ceux qu'on fabriquait en Égypte. Ni les Vénitiens, ni les verriers modernes, lorsqu'ils ont voulu reproduire les verreries de l'antiquité, n'ont pu réussir à obtenir des vases semblables.

Les ouvriers égyptiens connaissaient les moyens d'exprimer, dans l'épaisseur d'une masse de verre coloré, des fleurs et d'autres détails d'ornementation à l'aide de filets d'émail. On voit en ce genre de très-jolis échantillons au Musée du Louvre (2). Ils savaient aussi ciseler le verre au tour avec une grande délicatesse.

L'Assyrie a également possédé des verreries. Les fouilles faites depuis vingt-cinq ans ont amené la découverte d'un assez grand nombre de vases de verre. Quelques-uns de ceux qui ont été trouvés dans l'un des palais de Nemrod, situé au nord-ouest, sont d'une très-haute antiquité. Sur l'un de ces vases, que possède le Musée Britannique, est gravé d'un côté un lion, et de l'autre une inscription cunéiforme, dans laquelle on lit le nom de Sargon, roi d'Assyrie, qui régnait dans le huitième siècle avant Jésus-Christ (3).

Les Phéniciens et les Égyptiens portèrent leur industrie dans les îles de l'Archipel et en Étrurie, et il est certain que des fabriques de verre se sont établies dans ces contrées à des époques très-reculées. Les fouilles exécutées de notre temps dans la partie de l'Italie qu'occupaient les Étrusques ont amené au jour des vases de verre remarquables surtout par l'éclat et le mélange des couleurs. C'est ainsi qu'on a pu attribuer aux Étrusques ces vases de verre auxquels on a donné le nom de *fioriti* ou de *millefiori*, et qui sont composés d'une mosaïque de tronçons de différentes cannes ou baguettes de verre offrant les couleurs les plus variées sous forme de filets, de zigzags, d'ondes et d'étoiles qui s'unissent, se croisent

(1) Vopiscus, *Vita Saturnini*, in *Histor. Augustæ script.* Lugd. Batav., 1661, p. 963.
(2) Musée égyptien, salle civile, vitrine L.
(3) M. Aug. W. Franks, *Observ. on Glass.*

et s'entrelacent (1). On trouve des vases de ce genre dans le musée étrusque formé par Grégoire XVI au Vatican. La collection Debruge possédait une coupe et un plateau des plus remarquables de verre de cette sorte (2). On en voyait un très-bel échantillon dans celle de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier (3).

Suivant quelques auteurs, le verre n'aurait été importé à Rome qu'à l'époque de Sylla, à la suite des conquêtes de la république en Asie. M. Deville pense que Rome, qui reçut des Étrusques la connaissance et la pratique des arts, dut s'approprier beaucoup plus anciennement les procédés de l'art de la verrerie, qui étaient pratiqués avec succès en Étrurie (4). Ce qui est constant, c'est que des fabriques de verre existaient à Rome sous Tibère (5).

Les Romains devinrent bientôt d'habiles verriers. A l'époque où Pline publiait son Histoire naturelle, vers l'année 78 de notre ère, ils avaient trouvé le moyen de teindre le verre, de le souffler, de le travailler au tour et de le ciseler (6). On arriva à faire, sous le règne de Néron, des verres d'une ténuité extrême, auxquels on donnait le nom de *pterotes* (ailés), non à cause des anses qui y auraient été ajoutées, comme l'ont pensé certains auteurs, mais par allusion à leur grande légèreté (7). Sous Néron, on paya six mille sesterces (environ douze cents francs) deux coupes assez petites de cette sorte de verre (8). Les verriers romains savaient encore, comme ceux de nos jours, fabriquer un verre dont la blancheur et la transparence imitaient le cristal de roche, et l'engouement pour les vases de cette sorte fut porté à un tel point, qu'on les préféra pour l'usage de la table aux vases d'or et d'argent (9).

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans la verrerie romaine, ce sont les verres à plusieurs couches de différentes couleurs, qui étaient gravés, comme le sont les pierres précieuses onyx, de manière à présenter des figures blanches ou colorées se détachant sur un fond d'une autre couleur. Les pièces entières en ce genre sont fort rares; mais on trouve dans les musées et dans les collections particulières un grand nombre de fragments de ces verres gravés, qui démontrent que des artistes très-habiles se sont adonnés, sous les empereurs du Haut-Empire, à la ciselure du verre. On peut citer comme l'un des plus beaux spécimens de vases décorés de cette manière, une sorte d'urne à deux anses, très-célèbre sous le nom de vase de Portland, que possède le Musée Britannique. Ce vase, qui fut trouvé

(1) Nous expliquerons plus loin les procédés de fabrication de ces sortes de vases en parlant des imitations qui en furent faites à Venise.

(2) N°s 1215 et 1216 du catalogue déjà cité. Ces vases provenaient de la collection Durand ; la coupe a passé d celle de M. Hope.

(3) N° 1365 du catalogue de M. Dubois. Paris, 1841. Il provenait de la collection Durand, n° 1505 du catalogue de M. de Witte ; Paris, 1836.

(4) M. A. Deville, *Examen des deux passages de Pline* insérés dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XIV. Paris, 1844, p. 2.

(5) C. Plinius, *Hist. nat.*, edit. Nisard, lib. XXXVI, cap. lxvi. — Strabo, lib. XVI.

(6) C. Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. lxvi.

(7) C'est ce qu'a très-bien démontré M. Deville dans son mémoire cité plus haut.

(8) C. Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. lxvi.

(9) « Maximus tamen honos in candido translucentibus, quam proxima crystalli similitudine. Usus vero ad potandum » argenti metalla et auri pepulit. » (C. Plinius, lib. XXXVI, cap lxvii.) Néanmoins il faut reconnaître que les échantillons de verre blanc qui nous sont parvenus de l'antiquité sont de beaucoup inférieurs, sous le rapport de la blancheur et de l'éclat, à ce que l'art du verrier a produit de nos jours.

dans un superbe sarcophage sur la route de Tivoli à Rome, est composé de deux couches de verre et offre des figures blanches ciselées en relief sur un fond bleu ; il suffirait seul pour démontrer à quel degré de perfection l'art de la verrerie avait été porté chez les Romains. Pendant longtemps la matière de l'urne de Portland a passé pour une production de la nature et a été décrite comme étant une véritable sardoine; nous en donnons la reproduction dans la vignette qui est en tête de ces préliminaires.

Néron, Adrien et ses successeurs, jusqu'à Gallien, protégèrent l'industrie du verre (1). Gallien se dégoûta du verre et ne voulut boire que dans des vases d'or. Mais Trébellius Pollion, qui nous fait connaître ce fait, ajoute que les fabriques de verre, qui étaient entrées en décadence sous cet empereur, se relevèrent sous Tacite, qui accorda aux verriers une considération toute particulière (2).

Un mode de décoration des vases de verre qui paraît être postérieur à cette époque consistait à les recouvrir d'un réseau de filigrane qui les enveloppait à quelques millimètres de leur surface, et qui s'y rattachait par de légers supports. L'une des plus belles pièces travaillées de cette façon est conservée dans le trésor de l'église Saint-Marc à Venise. Dans la partie supérieure, on a représenté des sujets de chasse où l'on voit des chevaux et des bêtes féroces; dans la partie inférieure, c'est un réseau d'un travail très-délicat. Ces sujets ciselés ne tiennent au corps du vase que par quelques points. Une coupe de ce genre a été trouvée, en 1825, dans un cercueil, près des glacis de Strasbourg. Le corps du vase, de verre blanc, est enveloppé de cercles de verre bleu qui y sont unis par de légères attaches. Malgré quelques détériorations, on peut lire sur le bord l'inscription : MAXIMIANUS AUGUSTUS, qui doit s'appliquer à l'empereur Maximien Hercule, ce qui fixerait la date de la confection du vase aux dernières années du troisième siècle ou aux premières années du quatrième (3).

Les premiers chrétiens savaient décorer les vases de verre ; on a trouvé dans les catacombes et dans quelques cimetières de Rome un grand nombre de débris de coupes enrichis d'ornementations diverses. La décoration de plusieurs de ces verres était obtenue par un procédé que d'Agincourt décrit ainsi : « Sur une feuille d'or appliquée au fond » d'un verre à boire, on traçait des lettres, ou bien on dessinait des figures au moyen » d'une pointe très-fine ; puis, afin de mieux conserver le travail, on appliquait par-» dessus une couverte de verre, de manière que, soudés au feu l'un contre l'autre, ces » verres laissaient voir les figures et les inscriptions (4). » Buonarotti en a publié de fort curieux (5).

M. Achille Deville, dans son *Histoire de la verrerie dans l'antiquité*, a fourni des fac-simile de ces débris de coupes dans ses planches XXIX et XXX. Sur l'un, le Christ est représenté sous la figure d'un jeune homme imberbe, armé, comme un magicien, d'une baguette dont il touche le corps de Lazare enveloppé de bandes d'étoffes dans lesquelles il a été enseveli. L'inscription ZESUS CRISTUS ne peut laisser aucun doute sur la scène que l'artiste a voulu

(1) LEVIEIL, *Art de la peinture sur verre*, 1774, in-fol., p. 8.

(2) FL. VOPISCUS, ap. *Histor. roman. script. lat.*, 1621, t. II, p. 461.

(3) Cette coupe a été gravée dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVI. M. Deville en a donné une reproduction en couleur dans son *Histoire de la verrerie dans l'antiquité*, pl. XXXIII.

(4) *Histoire de l'art*, t. V, pl. XII, et t. II, p. 27.

(5) *Osservazioni sopra alcuni vasi di vitro*. Firenze, 1716.

reproduire. Sur un autre, sont représentés les bustes de saint Pierre et de saint Paul. Sur un troisième, on voit le Bon Pasteur appuyé sur un bâton et ayant son chien à ses pieds.

Les débris de vases ont tous été trouvés attachés aux tombes où ils avaient été fixés dans le ciment encore frais. Le double fond encastré dans le ciment a résisté à l'action du temps; les parois des coupes n'ont pu éviter les chocs qui en ont amené la destruction. On n'a trouvé qu'un très-petit nombre de coupes intactes.

Sous la domination romaine, des verreries furent établies dans les Gaules et en Espagne (1). Quand on découvre un cimetière de l'époque romano-gauloise, on y trouve presque toujours un assez grand nombre de vases de verre de formes variées, dont quelques-uns offrent un travail fin et distingué. Mais dans les derniers temps de l'empire, alors que la civilisation était refoulée par les barbares, l'art de la verrerie, comme beaucoup d'autres, tomba dans une décadence complète, et ses procédés s'altérèrent ou se perdirent en Occident.

CHAPITRE PREMIER

DE LA VERRERIE AU MOYEN AGE.

§ I

VERRERIE CHEZ LES GRECS DU BAS-EMPIRE.

Constantin, en transportant le siége de l'empire à Byzance, ne se contenta pas, comme nous l'avons déjà dit, d'enlever de Rome, de la Grèce et de l'Asie les chefs-d'œuvre des arts pour embellir sa nouvelle capitale, il y appela encore les artistes les plus renommés en tout genre. Des fabriques de tout ce que le luxe pouvait désirer durent nécessairement s'établir dans l'enceinte ou dans le voisinage de cette opulente cité. Les plus habiles d'entre les verriers, qui exécutaient ces vases de verre tant estimés à Rome, durent transporter leurs ateliers à Constantinople, dont le luxe toujours croissant favorisait le débit de ces belles productions. C'est par ce motif, sans doute, que l'une des portes de la nouvelle cité reçut le nom de porte de la Verrerie. Elle s'ouvrait sur le port (2), et l'on comprend que les fabriques de verre aient dû s'établir non loin des navires qui transportaient leurs produits dans toute l'Europe.

L'industrie de la verrerie obtint la protection des empereurs, et les verriers qui fabriquaient des vases de verre furent exemptés de tout impôt personnel par une loi du Code théodosien (3). La verrerie byzantine jouissait d'une telle faveur au dixième siècle, qu'elle figurait parmi les présents que les empereurs d'Orient envoyaient souvent aux rois qui régnaient en Occident. Ainsi, dans l'énumération des objets envoyés par l'empereur Romain Lécapène à Hugues, roi d'Italie (926), on voit figurer des vases de verre à côté de coupes d'agate onyx (4).

(1) C. Plinius, lib. XXXVI, cap. LXVI.

(2) Du Cange, *Constant. christiana*, lib. I, § XIV, n° 7. Parisiis, p. 48.

(3) *Notitia utraque dignitatum cum Orientis tum Occidentis...... et in eam* Panciroli *Commentarium*. Lugduni, 1608, p. 197.

(4) Constantini Porphyr. *De ceremon. aulæ Byzant.*, p. 661.

Ce n'était pas seulement Constantinople qui fournissait l'Europe de belles verreries. Il existait encore des fabriques à Thessalonique en Macédoine (1). Celles d'Alexandrie et de Phénicie, si célèbres dans l'antiquité, continuèrent aussi de produire sous les empereurs du Bas-Empire, et lorsque, vers le milieu du septième siècle, les Arabes se furent emparés de l'Égypte et de la Syrie, ces hardis conquérants se gardèrent bien de ruiner l'industrie des populations qu'ils avaient soumises : les fabriques de vases de verre continuèrent à subsister sous leur domination. Pendant tout le cours du moyen âge, les fabriques byzantines et celles des provinces orientales, qui jusqu'au septième siècle avaient fait partie de l'empire d'Orient, furent seules en possession de la fabrication des verreries de luxe. Pierre Damien, dans la Vie de saint Odilon, rapporte qu'un vase de verre d'un admirable travail, provenant des fabriques d'Alexandrie, ayant été apporté sur la table de l'empereur Henri II († 1024), ce prince l'envoya en présent au saint abbé de Cluny, pour lequel il avait une grande vénération (2). Plus tard le nom de Damas, capitale de la Syrie, prévalut sur celui des autres fabriques, et toutes les verreries enrichies d'or et d'émaux, qu'elles provinssent des fabriques grecques ou de celles de la Syrie et de l'Égypte, reçurent le nom de verreries de Damas. Elles sont désignées sous cette dénomination dans les inventaires des rois et des princes du quatorzième siècle. Ainsi on lit dans l'inventaire du duc d'Anjou, de 1360 : « Deus flascons de voirre, ouvrez d'azur à plusieurs diverses choses de l'ouvrage de Damas, » dont les anses et le col sont de mesmes ; — un autre flascon de voirre, ouvré d'azur de » l'ouvrage de Damas, dont la garnison est semblable façon... (3). » Dans l'inventaire de Charles V, de 1379 : « Troys potz de voirre rouge à la façon de Damas ; — ung grand » voirre ouvré à la façon de Damas par dehors ; — ung autre petit voirre ouvré par dehors, » à ymages à la façon de Damas ; — ung très-petit hanap de voirre en façon de Damas ; — » ung bassin plat de voirre paint à la façon de Damas... (4) »

Il est constant néanmoins que les fabriques byzantines restèrent en possession de fournir à l'Europe toutes les verreries dorées et émaillées jusqu'au moment où les Vénitiens furent parvenus à imiter ces belles productions. Nous en trouvons la preuve dans le Traité du moine Théophile sur les arts industriels de son temps (5). Le livre second de ce traité est entièrement consacré à l'exposition des procédés de la fabrication du verre, de la confection et de la décoration des vases qu'on peut en former, ainsi que de la peinture des vitraux. Dans les neuf premiers chapitres il s'occupe de la construction des différents fourneaux nécessaires à cette fabrication ; il enseigne à faire les vitres et les vases de verre ordinaire, et il donne quelques notions sur la couleur que prend le verre par une cuisson plus ou moins prolongée, sans appliquer à telle nation plutôt qu'à telle autre l'usage de ces procédés, qu'il regarde comme du domaine commun des industriels verriers ; mais quand il arrive à parler de la fabrication des vases de luxe, de ces vases de verre coloré, rehaussés d'applications d'or, de peintures en émaux de couleur et d'ornements en filigranes de verre, c'est aux Grecs seuls qu'il en attribue la production.

(1) Joannis Cameniatæ *De excidio Thessalonicensis narratio*. Bonnæ, § x, p. 501.

(2) B. Petri Damiani *Opera*. Romæ, 1606, t. II, p. 218.

(3) Ms. Biblioth. nation., suppl. franç., nº 1278, fol. 27, publié par M. de Laborde en tête de sa *Notice des émaux du Louvre*. Paris, 1853, p. 28.

(4) Ms. Biblioth. nation., nº 8356, fol. 184, 198, 201, 202 et 211.

(5) Theophili *Diversarum artium Schedula*.

Il fait d'abord connaître dans le chapitre XII de quelle matière ces vases étaient composés : « On trouve, dit-il, dans les mosaïques des édifices antiques des païens diverses » espèces de verres, à savoir, du blanc, du noir, du vert, du jaune, du bleu, du rouge, du » pourpre ; il n'est pas transparent, mais opaque comme du marbre. Ces verres res- » semblent à ces petites pierres carrées (1) dont sont faits les émaux sur or, sur argent et » sur cuivre, dont nous parlerons avec détail lorsque nous traiterons cette matière (2). » Ces petits cubes de verre des mosaïques antiques ne sont autres que des verres colorés par des oxydes métalliques, auxquels on a donné de l'opacité par une addition à la masse vitreuse d'une certaine quantité d'oxyde d'étain. La matière vitreuse employée au moyen âge dans les émaux incrustés sur métal était identique.

Théophile continue ainsi : « Les Grecs font avec ces mêmes pierres bleues des coupes » précieuses pour boire (3). » Théophile, suivant son usage de prendre un exemple quand il veut décrire un procédé, cite seulement les coupes de verre bleu ; mais il est évident que si les verriers byzantins faisaient des coupes avec du verre teinté en bleu, ils devaient en faire avec tous les autres verres teintés de différentes couleurs dont Théophile donne l'énumération dans son chapitre XII ; de même que s'ils faisaient des coupes, ils devaient produire également des flacons, des vasques et des vases de différentes formes.

Théophile dit ensuite que les Grecs employaient deux manières différentes pour décorer ces vases, et il en explique les procédés. La première consistait à découper dans une feuille d'or un peu épaisse des figures humaines, des animaux ou des fleurs que l'on fixait sur le vase avec de l'eau; on prenait ensuite un verre aussi clair que le cristal, fusible à une température peu élevée, et, après l'avoir porphyrisé avec de l'eau, on en appliquait au pinceau une couche très-mince sur la feuille d'or. Lorsque la préparation était sèche, le vase de verre était porté dans le fourneau à cuire les vitraux peints. Le bois en était écarté aussitôt que la chaleur avait assez pénétré le vase pour qu'il présentât une légère rougeur (4). Ce genre de décoration différait de celui que fait connaître d'Agincourt, comme ayant été pratiqué par les premiers chrétiens. Ceux-ci, comme on l'a vu, après avoir appliqué une feuille d'or sur le verre, y dessinaient à la pointe le sujet qu'ils voulaient représenter, et ensuite recouvraient l'or d'une feuille de verre (à laquelle d'Agincourt a eu tort de donner le nom de couverte), qui était soudée au vase par l'action du chalumeau.

Eraclius, dans son poëme *De coloribus et artibus Romanorum* (5), dont nous avons déjà parlé, a décrit le procédé des anciens à peu près de la même manière que d'Agincourt. Il ne donne pas ce procédé comme un système d'ornementation que pratiquaient les verriers de son temps ; il en parle comme le ferait un antiquaire qui, après avoir étudié sur des pièces tombées dans ses mains un procédé en usage chez les verriers de l'antiquité, a cherché à en retrouver le secret dont la connaissance était perdue, et y est parvenu après de longs efforts. « J'ai trouvé, dit-il, des feuilles d'or enfermées avec adresse entre deux couches de

(1) « Et sunt quasi lapilli quadri. » Nous traduisons littéralement, mais nous aurions dû dire en nous servant de l'expression technique : « à ces petits pains d'émail ».

(2) *Diversarum artium Schedula*, lib. II, cap. XII, p. 91.

(3) *Ibidem*, cap. XIII, p. 92.

(4) *Ibidem*.

(5) Biblioth. nation., ms. latin, n° 6741.

» verre. Après avoir longtemps porté un regard attentif sur ces objets qui me frappaient de » plus en plus, je me suis procuré quelques fioles de verre blanc et translucide, et je les ai en- » duites au pinceau d'une gomme grasse. Cela fait, j'y ai appliqué des feuilles d'or, et après » qu'elles ont été sèches, j'ai dessiné dessus, à ma fantaisie, des oiseaux, des hommes et des » lions. Ensuite je les ai recouvertes d'un verre que j'avais habilement aminci à la flamme, » et qui s'est intimement uni aux fioles par l'effet de la chaleur à laquelle elles ont été » soumises après la réunion. »

Dans le procédé romain, la feuille d'or reproduisant l'ornementation était simplement renfermée entre deux feuilles de verre qui n'éprouvaient aucune altération par l'action de la soudure au chalumeau. Dans le procédé byzantin, au contraire, l'or était seulement recouvert d'une certaine eau translucide et vitrifiable, qui par l'action de la chaleur s'unissait à la masse vitreuse du vase, faisait corps avec elle en retenant l'or, et devenait imperceptible après le refroidissement de la pièce.

Le second mode indiqué par Théophile comme étant mis en pratique par les Grecs pour la décoration des coupes de verre teinté, consistait à les rehausser de sujets et d'ornements rendus soit avec de l'or ou de l'argent moulus, délayés dans l'eau et appliqués au pinceau, soit avec des émaux. « Les Grecs, prenant de l'or moulu dans un moulin, dont on se sert pour » les livres (ils font de même pour l'argent), l'étendent d'eau, et ils tracent avec cette pré- » paration des cercles, et dans ces cercles des figures, des animaux et des oiseaux d'un » travail varié; puis ils enduisent ces dessins avec ce verre très-transparent, dont nous avons » parlé plus haut. Ils prennent ensuite de ce verre blanc, rouge ou vert, dont on se sert dans » les émaux, et broient, sur une pierre de porphyre, chacun de ces verres à part avec de » l'eau ; ensuite ils s'en servent pour peindre de petites fleurs, des entrelacs et d'autres » ornements délicats, suivant leur goût, variant le travail dans les cercles et dans la bor- » dure qui contourne l'ouverture. Cela étant posé d'une épaisseur moyenne, ils cuisent la » pièce dans le fourneau, comme il est dit ci-dessus (1). » Ainsi, l'or était posé au pinceau et enduit de cette eau transparente et vitrifiable destinée à le fixer sur le fond. Les couleurs d'émail, après avoir été porphyrisées séparément, étaient également appliquées au pinceau ; le tout adhérait à la surface du vase de verre par la vitrification que produisait la cuisson dans le fourneau à cuire le verre à vitres. Théophile ne fait entrer que des émaux blancs, rouges et verts dans l'ornementation du vase qu'il décrit, parce qu'il le suppose de verre bleu ; si le vase avait été fait de verre blanc, de verre rouge ou de verre incolore, il pouvait, on le conçoit, être décoré par des émaux bleus. Théophile dit expressément à la fin du chapitre : « Les Grecs ornent encore à volonté leurs divers ouvrages d'autres » couleurs. »

Les Grecs fabriquaient aussi, au dire de Théophile, des coupes et des flacons de verre léger et transparent, de couleur saphir et pourpre, qu'ils enrichissaient d'un réseau de filigranes de verre blanc ou de verre coloré, et auxquels ils ajoutaient des anses de verre de la couleur du réseau (2). Ainsi, les Byzantins avaient non-seulement conservé tous les beaux procédés de la verrerie de l'antiquité, mais encore ils en avaient trouvé d'autres, qui con-

(1) Cap. XIV, édition de M. DE L'ESCALOPIER, p. 93.
(2) *Diversarum artium Schedula*, lib. II, cap. XIV.

sistaient dans l'emploi de peintures en couleurs vitrifiables, ingénieux moyen que les anciens ne paraissent pas avoir pratiqué.

Le musée de Cluny conserve une pièce de verre incolore, qui est cataloguée comme étant de Venise et du quinzième siècle, et que nous regardons comme byzantine (1). C'est une grande vasque de 35 centimètres de diamètre, portée sur un pied. Le fond est richement décoré. Au centre est un médaillon d'émail bleu, sur lequel se détachent en transparence des animaux qui se poursuivent. Ce médaillon central est entouré d'une couronne d'entrelacs tracés par des lignes d'or et d'émail rouge très-fines; ils forment huit médaillons d'émail bleu qui servent de fond à des animaux découpés en silhouette sur le verre transparent. Une bordure d'émail bleu, décorée de la même façon, encadre le tout. L'espace libre entre cette bordure, les entrelacs et le médaillon central, est rempli par des dessins d'or d'une très-grande finesse, comme on aurait pu les faire à la plume; ils reproduisent des oiseaux au milieu de feuillages. Le rebord de la vasque et le pied sont ornés de fleurettes en silhouette transparente sur fond d'émail bleu. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre en reproduit le dessin. On retrouve dans ce vase le style et le travail d'ornementation indiqués par Théophile pour les vases de verre émaillé byzantins. Les entrelacs qu'on y voit sont fort usités dans l'ornementation byzantine à partir du neuvième siècle. On en rencontre de ce genre dans les manuscrits et dans les pavés mosaïques des églises de Constantinople (2). Les vases fabriqués en Asie Mineure ou en Égypte depuis les invasions musulmanes portent ordinairement des caractères et des inscriptions arabes; la vasque du musée de Cluny n'en a pas. Quant aux vases de verre émaillé provenant des fabriques de Venise du quinzième siècle, ils présentent un tout autre système d'ornementation. Nous en offrons un à nos lecteurs dans notre planche LXXII, et deux autres dans les planches CXXXIII et CXXXV de notre album. Les émaux ne sont pas non plus posés de la même manière, et l'on n'y trouve pas de figures se détachant en clair sur un fond d'émail opaque, comme dans la vasque de Cluny. Nous croyons donc qu'on doit attribuer cette pièce à la verrerie byzantine, dont l'existence est incontestable.

La collection du prince Pierre Soltykoff possédait une grande bouteille à long col de verre incolore doré et émaillé, dont l'ornementation est traitée dans le même style que la vasque du musée de Cluny. On n'y trouve aucun caractère arabe, et sa décoration en or et en émail est en rapport parfait avec la description que donne Théophile dans son chapitre XIV, dont nous avons plus haut rapporté les termes, de la façon dont les Grecs décoraient leurs vases de verre. On peut donc regarder ce vase comme provenant des fabriques byzantines. Nous en donnons la reproduction dans notre planche LXXI (3). On voit dans le musée de Cluny une grande vasque de verre rehaussée de dessins en or et décorée de médaillons et d'inscriptions en émail bleu, qui provient des fabriques égyptiennes. Les inscriptions, en effet, portent les titres de l'un des Malek-Adel qui ont régné en Égypte de 1279 à 1294 (4). En rapprochant ce vase de la vasque, on peut juger de la différence qui s'était produite

(1) N° 2225 du catalogue de 1861.

(2) W. DE SALZENBERG, *Alt-christl. Baudenk. von Constantinopel*, pl. XXXV et XXXVI.

(3) A la vente de la collection Soltykoff, en 1861, ce vase a été adjugé à M. Gustave de Rothschild.

(4) Cette vasque, de 37 centimètres de diamètre, est décrite sous le n° 2224 du catalogue de 1861.



Bosredon del. Vve A. MOREL et Cie Editeurs

VERRERIE

Bouteille de fabrication orientale, verre blanc émaillé et doré

Imp. Lemercier et Cie Paris

entre la verrerie byzantine et la verrerie purement arabe. Les fabriques égypto-arabes n'étaient au surplus que la continuation de celles qui existaient déjà sous les empereurs d'Orient.

§ II

VERRERIE EN OCCIDENT AU MOYEN AGE.

L'invasion des barbares, le pillage et l'incendie que Rome eut à subir à plusieurs reprises, et les malheurs qui accablèrent l'Italie pendant plusieurs siècles, portèrent nécessairement une rude atteinte aux arts industriels. L'art de la verrerie paraît en avoir souffert plus qu'aucun autre : si quelques fabriques de verre subsistèrent en Italie après la chute de l'empire, elles durent se borner à produire un verre commun uniquement destiné aux besoins domestiques; quant au verre de luxe, quant à ces vases de verre coloré, à couches de différentes nuances et enrichis de ciselures, qui avaient fait pendant des siècles les délices et l'admiration des Romains, l'Italie cessa de les produire. Les artistes décorateurs du verre avaient trouvé un refuge dans l'empire d'Orient.

Les fabriques de verre qui, au dire de Pline, s'étaient établies dans les Gaules et en Espagne sous la domination romaine, ne paraissent pas avoir survécu non plus à l'invasion des barbares. Isidore de Séville († 636), qui, dans son ouvrage sur les *Origines et étymologies*, a donné quelques notions fort curieuses sur les arts industriels de son temps, ne dit pas un mot de la fabrication des vases de verre; il semble au contraire ne parler de cette fabrication que comme d'une industrie éteinte. Après avoir copié le texte de Pline sur la découverte du verre et sur les divers moyens employés pour décorer les vases de verre, il ajoute : *Olim fiebat et in Italia et per Gallias et Hispaniam... vitrum purum et candidum.* « Autrefois on » faisait un verre pur et transparent en Italie, dans les Gaules et en Espagne (1). » Lorsqu'il vient à traiter des vases destinés au service de la table, il ne dit pas un mot des vases de verre (2). On trouve cependant la mention de vases décorés d'une riche ornementation dans quelques documents du neuvième siècle ; mais on reconnaît facilement que ces vases, qui sont réunis à des pièces d'orfévrerie et conservés avec un grand soin, n'étaient pas des ustensiles usuels fabriqués à cette époque, mais des objets précieux et anciens dont on faisait le plus grand cas. Ainsi, dans la chronique de l'abbaye de Fontanelle, écrite vers 834, on énumère, parmi les dons que l'abbé Ansigise fit en 823 à son monastère, deux coupes de verre ornées d'or, *cuppas vitreas auro ornatas duas,* et un très-bel hanap de verre, *hanapum vitreum optimum unum.* Ces verreries sont mêlées à des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent enrichies de pierres précieuses (3). Dans sa continuation de l'histoire du monastère de Saint-Gall, écrite dans le premier tiers du onzième siècle, le moine Ekkerhard, en parlant des richesses de Salomon, qui fut élevé à la dignité d'abbé en 890, place les vases de verre

(1) S. Isidori Hisp. episc. *Opera : Originum sive etymologiarum,* lib. XVI, cap. xx. Parisiis, 1601, p. 221.
(2) Lib. XX, cap. iv, *De vasis escarum.*
(3) *Chronicon Fontanellense,* ap. Dacherii *Spicilegium.* Paris, 1659, t. III, p. 237.

que celui-ci possédait au-dessus même de ses vases d'or et d'argent : *cum mirarentur artificia vasorum auri argentique, maxime autem vitricorum* (1). On peut juger par là que ces vases de verre ne pouvaient être que des objets rares et précieux, et très-probablement des verreries antiques.

Nous trouvons cependant les procédés de la coloration du verre en usage en Italie au neuvième siècle. Le pape Léon III (795 † 816), dit le *Liber pontificalis*, fit garnir de verres de diverses couleurs les fenêtres de l'abside de la basilique Constantinienne, « *fenestras* » *de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit* » (2). Est-ce que la renaissance des arts, qui signala l'époque de Charlemagne, d'Adrien I[er] et de Léon III, aurait eu pour effet de faire revivre l'art de la verrerie ? Aucun document ne nous permet de le supposer ; on a pu faire du verre coloré d'une seule nuance pour les verrières, sans pour cela qu'on ait essayé de faire de ces vases de verre de plusieurs couleurs et à plusieurs couches, qui étaient ensuite ciselés comme les pierres précieuses.

Au surplus, cette renaissance aurait été bien éphémère, et les malheurs dont l'Occident fut accablé dès le milieu du neuvième siècle et durant le dixième avaient dû promptement anéantir les nouveaux germes de cette industrie ; car il nous faut arriver jusqu'à la fin du onzième siècle, ou aux premières années du douzième, époque à laquelle, suivant nous, vivait le moine Théophile, pour trouver quelque trace de verrerie de luxe exécutée en Occident, et c'est à la France que la fabrication en appartient. Théophile, en effet, qui, dans la préface du *Diversarum artium Schedula*, avait vanté l'habileté des Français dans la peinture des vitraux, fait encore mention de notre nation dans le chapitre XII de son livre II, à l'occasion des vases de verre trouvés dans les ruines des monuments de l'antiquité. Après avoir parlé de ces petits cubes de verre opaque de différentes nuances qui se trouvent dans les travaux de mosaïque des édifices antiques, il ajoute : « On y trouve aussi divers petits vases » de ces mêmes couleurs qui sont recueillis par les Français, très-habiles dans ce genre de » travail (3). » On doit reconnaître cependant que si le passage de Théophile peut faire supposer qu'on se soit occupé en France, à la fin du onzième siècle, de fabriquer des vases de verre coloré, il faut que cette industrie n'ait pas eu de durée ou qu'elle se soit bornée à une simple coloration du verre, sans y ajouter ni peinture en émail, ni aucun travail d'art ; car lorsque dans les inventaires des rois et des princes du quatorzième siècle, on vient, comme nous l'avons vu plus haut, à rencontrer la description d'une pièce de verre décorée, elle est toujours accompagnée d'une mention qui indique sa provenance orientale.

La verrerie commune même n'était plus en usage, suivant toute apparence, et les procédés de fabrication en avaient sans doute été perdus ou abandonnés. On ne voit, en effet, figurer qu'un seul fabricant de bouteilles dans le rôle de la taille pour la ville de Paris à la fin du treizième siècle, et encore n'est-il pas certain que ces bouteilles fussent des bouteilles de verre ; rien ne l'indique dans le rôle (4).

Les efforts que firent au quatorzième siècle plusieurs princes français et allemands pour

(1) *Casuum S. Galli continuatio*, auctore EKKERHARDO IV, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 84.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 296.

(3) Les cubes de verre coloré opaque étaient de véritables émaux dont on se servait dans les incrustations sur l'or, l'argent et le cuivre : « *Ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro.* »

(4) *Le livre de la taille de Paris pour l'an* 1292, publié par M. GÉRAUD, *Paris sous Philippe le Bel*, p. 1 et 489.

attirer et établir dans leurs États des industriels verriers, doivent faire supposer qu'antérieurement il n'existait dans l'occident de l'Europe aucune verrerie qui fabriquât des vases de verre. Par une charte de 1338, Humbert, dauphin de Viennois, abandonna à un certain Guionet, qui était en possession des procédés de la fabrication du verre, une partie de la forêt de Chamborant, pour y établir une verrerie, mais à condition que celui-ci lui fournirait tous les ans pour sa maison cent douzaines de verres en forme de cloche, douze douzaines de petits verres évasés, vingt douzaines de hanaps ou coupes à pied, douze amphores et autres objets (1). Mais, dans tout cela, il ne s'agit que de verrerie usuelle, et non de verrerie de luxe colorée ou décorée d'or et d'émaux.

Néanmoins, pour encourager la fabrication du verre, les industriels verriers étaient reconnus pour nobles et jouissaient de tous les droits, franchises, libertés et priviléges qui appartenaient aux nobles de race, et notamment de l'exemption des tailles et autres charges imposées aux roturiers. Sur la demande de Philippon Bertrand, maître de la verrerie du Parc de Mouchamp (Vendée), Charles VI, par lettres patentes du 24 janvier 1399, reconnaissait le droit qu'avait ce gentilhomme verrier « de ne pas être imposé » avecques les non nobles aux tailles et fouages aiant cours ondict pays » (2).

Nous pouvons constater qu'à la fin du quatorzième siècle il existait dans les Flandres des fabriques de verre; mais les productions de ces fabriques ne consistaient qu'en verre blanc, qui n'était ni doré ni émaillé. Ainsi on lit dans l'inventaire de Charles V de 1379 : « Ung gobelet et une aiguiere de voirre blant de Flandres garni d'argent (3). » Les comptes royaux de la fin du quatorzième siècle constatent aussi que Charles VI accordait une haute protection et des récompenses aux verriers qui s'établissaient en France. Les citations suivantes en fournissent la preuve : « A Guillaume le voirrier, lequel avoit présenté au Roy » voirres, pour don fait à luy, le Roy au Louvre, LXIIIJ s. p. — A Jehan le voirrier, de la forest » Dotte, lequel avoit présenté au Roy voirres par plusieurs fois, pour don à lui fait, LXIIIJ » s. p.— A maistre Jean de Montagu, secrettaire, pour don fait par lui aux voirriers, près de » la forest de Chevreuze où le Roy estoit allez voir faire les voirres, par commandement » du dit seigneur et de MS. de Bourgogne, VII livre IIIJ s. (4) » Mais rien n'indique que ces verriers aient fait autre chose que de la verrerie commune pour les besoins usuels. Il est vrai qu'on rencontre souvent dans les inventaires de la seconde moitié du quinzième siècle des mentions de verreries qui sont décorées et ne semblent pas appartenir à l'Orient. Ainsi on trouve dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne († 1477), des verres ainsi désignés : « Une couppe de voirre jaune garny d'or...; — une couppe de voirre vert » garny d'or...; — un pot de voirre de couleur vert, garny d'or...; — une aiguiere de voirre » vert torssé garnye d'or...; — deux petis pots de voirre bleu espez, garnis d'argent doré...; » — ung voirre taillé d'un esgle, d'un griffon et d'une double couronne garny d'argent (5)... » Mais il faut faire attention que, dans la seconde moitié du quinzième siècle, Venise avait

(1) LEGRAND D'AUSSY, *Histoire de la vie privée des Français.* Paris, 1782, t. III, p. 185.

(2) Ces lettres patentes sont données en entier par M. FILLON, dans l'*Art de la terre chez les Poitevins*, p. 199.

(3) Ms. Biblioth. nation., n° 2705, ancien 8356, f° 189.

(4) M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre* : *Glossaire*, au mot VOIRRE.

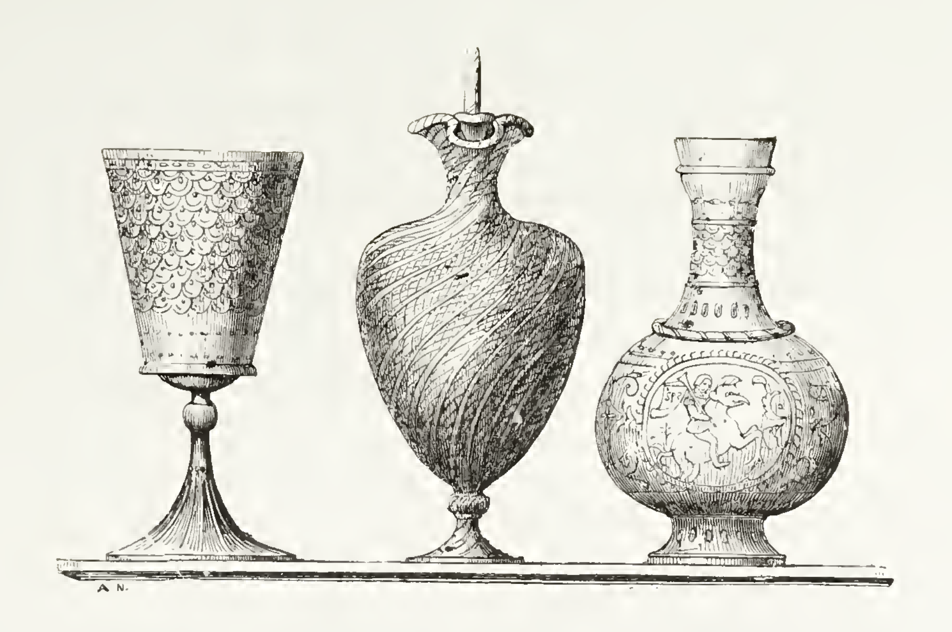
(5) *Inventaire de Charles le Téméraire*, ms. des archives de Lille publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, n°s 2347, 2348, 2351, 2352, 2746 et 2753.

arraché aux Grecs tous leurs secrets et se trouvait en possession de la fabrication des vases de verre coloré, doré et émaillé ; elle faisait aussi à cette époque des verres blancs reproduisant des animaux fantastiques, des tritons, des centaures. La verrerie vénitienne est, au surplus, spécialement mentionnée dans cet inventaire de Charles le Téméraire (1), et dans un état sans date, mais qui doit être de 1480, d'objets livrés par Maximilien d'Autriche à des bourgeois de Bruges, en garantie d'un emprunt (2). On peut supposer avec raison que tous ces verres de l'inventaire du dernier duc de Bourgogne provenaient des fabriques vénitiennes, dont nous allons à présent retracer l'histoire.

(1) *Inventaire de Charles le Téméraire*, n° 2354.

(2) Ms. des archives de Lille publié par M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 439, n° 5283.





CHAPITRE II

VERRERIE VENITIENNE.

§ I

HISTORIQUE DE LA VERRERIE VÉNITIENNE.

I

Du treizième siècle à la fin du quatorzième.

Si les fabriques de l'empire d'Orient furent, suivant toute apparence jusque vers la fin du quatorzième siècle, exclusivement en possession de la fabrication des vases de verre de luxe, il s'était élevé une riche république qui allait leur ravir cette branche de l'industrie artistique. Pendant le onzième et le douzième siècle, Venise était devenue la ville du monde civilisé la plus commerçante. Elle avait surtout établi sa puissance par la navigation et par le commerce avec l'Orient. Au treizième siècle, les profits qu'elle retirait du transport des marchandises des autres nations ne suffisaient plus à son ambition ; au commerce elle voulut joindre l'industrie. Des fabriques de plusieurs sortes furent fondées, tant à Venise même que dans les États de terre ferme de la république, et celles qui existaient déjà reçurent une vive impulsion et un développement considérable (1).

Les fabriques de verre, s'il faut en croire les auteurs vénitiens, étaient à Venise presque contemporaines de la fondation de la ville (2). Un grand événement qui signala le commen-

(1) Carlo Marin, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*. Venezia, 1788.

(2) Carlo Marin, t. I, lib. II, p. 213, et t. V, lib. II, p. 258. — Filiasi, *Saggio sul antico commercio e sulle arti de' Veneziani*, t. VI, p. 147.

cement du treizième siècle dut accroître leur prospérité et contribuer à l'introduction de l'art dans cette fabrication jusqu'alors tout industrielle. En effet, la république de Venise avait participé à la prise de Constantinople par les Latins (1204). Avec l'esprit commercial qui l'animait, elle s'appliqua à tirer tout le parti possible de sa victoire en faveur de ses fabriques naissantes. Les verreries de l'empire d'Orient furent visitées par les agents de la république, et les ouvriers grecs attirés à Venise (1). Toujours est-il qu'on peut produire, à partir de la fin du treizième siècle, une série non interrompue d'actes du gouvernement vénitien qui prouvent, et l'importance des fabriques de verre dès cette époque reculée, et l'intérêt tout particulier qu'il ne cessa de porter à l'art de la verrerie, dont il prenait soin, suivant l'expression d'un auteur vénitien, comme de la prunelle de ses yeux (2). Il eut en cela une grande habileté ; car, pendant plusieurs siècles, Venise inonda le monde des productions très-variées de ses fabriques de verre, et il serait impossible de préciser la somme énorme d'argent que cette seule industrie procura à la république.

Dès la fin du treizième siècle, les manufactures de verre s'étaient tellement multipliées dans l'intérieur de Venise, qu'à tout instant la ville était exposée aux incendies. Un décret du grand conseil (3), de 1289, défendit à qui que ce fût d'établir aucune fabrique de verre dans l'intérieur d'une ville, à moins d'être propriétaire de la maison où devait se faire l'exploitation. Cette exception en faveur des propriétaires ayant laissé subsister presque tous les inconvénients auxquels le gouvernement avait voulu parer, un nouveau décret, du 8 novembre 1291, ordonna que toutes les fabriques de verre qui existaient dans l'intérieur de Venise seraient détruites et transportées hors de la ville (4). Ce fut alors qu'on choisit l'île de Murano, qui n'est séparée de Venise que par un canal de peu d'étendue, pour y établir les fabriques de verre. En peu d'années l'île entière se couvrit de verreries de différents genres. Cependant un nouveau décret du 11 août 1292 modifia la rigueur des règlements antérieurs en faveur des fabriques de menue verroterie, *fabbriche di conterie*, qui avaient pour objet la confection des perles, des pierres fausses et des bijoux de verre (5) ; elles purent se fixer dans l'intérieur même de Venise, sous la seule condition qu'elles seraient isolées au moins de cinq pas de toute habitation. Cette faveur accordée à la bijouterie de verre provenait de l'immense commerce que Venise en faisait à cette époque, et le gouvernement n'avait garde de contrarier en rien une industrie qui étendait ses relations en Afrique et en Asie, et qui favorisait par conséquent l'extension de sa marine, d'où dépendait l'accroissement de la puissance de la république.

Bientôt les verriers vénitiens furent entraînés presque exclusivement vers cette branche de fabrication. Voici quelle en fut la cause. Vers 1250, le commerce avait attiré à Constantinople le Vénitien Matteo Polo et son frère Niccolò, père du célèbre Marco Polo. En 1256, tous deux se rendirent près du khan des Tartares, qui occupait les rives du Volga. La guerre les ayant obligés de quitter les États de Barka, où ils s'étaient arrêtés, ils passèrent à

(1) « La perfezione della vitraria col alcuni diramazioni o modificazioni del cristallo e del vetro possono averle tolte de' Greci. » (Carlo Marin, t. III, p. 222.)

(2) Carlo Marin, t. V, lib. II, p. 258.

(3) *Ibidem*, p. 260.

(4) Zanetti, *Dell' origine di alcuni arti*... Venezia, 1758, p. 81.

(5) Carlo Marin, t. V, p. 260.

Boukhara, vers le sud de la mer Caspienne, et se rendirent près de Koublay-khan, dont la souveraineté s'étendait sur la plus grande partie de l'Asie. De retour dans leur patrie, après vingt ans d'absence, ils retrouvèrent Marco Polo, qu'ils avaient laissé au berceau. Leurs récits enflammèrent l'imagination de ce jeune homme, qui voulut accompagner son père et son oncle dans le nouveau voyage qu'ils ne tardèrent pas à entreprendre. Marco Polo partit en effet avec eux en 1271. Arrivé en 1274 à la cour de Koublay-khan, il s'attacha au service de ce monarque, devint gouverneur d'une de ses provinces, et fut chargé par lui des missions les plus importantes. Les devoirs de sa haute position et de grands voyages occupèrent les plus belles années de la vie de Marco Polo. De retour à Venise en 1295, après avoir parcouru la plus grande partie de l'Asie centrale, les rivages et les îles de l'océan Indien et le golfe Persique, il enseigna à ses concitoyens, navigateurs aussi intrépides que commerçants entreprenants, les routes que l'on pouvait suivre pour répandre les produits de l'industrie européenne dans la Tartarie, dans l'Inde et jusqu'en Chine ; il fit connaître les mœurs des peuples qui habitaient ces immenses régions, et le goût tout particulier qu'il avaient pour les perles, les pierres de couleur et les bijoux de toute sorte, dont ils aimaient à se parer et à enrichir leurs vêtements. Il n'en fallait pas davantage pour exciter l'esprit industrieux et mercantile des Vénitiens. Les verriers notamment se livrèrent avec plus d'ardeur que jamais à la fabrication des perles et des bijoux de verre, *arte del margaritaio*, *arte del perlaio*, fabrication qui forma dès lors une branche distincte de celle des vases de verre, *fabbriche di vassellami o recipiendi di vetro e cristallo*. On a conservé les noms de Cristoforo Briani et de Domenico Miotto, comme étant les inventeurs des perles de couleur, *margarite*, et les premiers verriers qui se soient occupés de l'imitation des pierres précieuses (1). Ce Miotto ayant obtenu un grand succès dans une expédition qu'il avait dirigée sur Bassora, les verriers vénitiens s'attachèrent presque tous à la fabrication de ces produits qu'ils répandirent en Égypte, en Éthiopie, en Abyssinie, sur les côtes de l'Afrique septentrionale, dans l'Asie centrale, aux Indes et jusqu'en Chine (2).

Ce mouvement tout commercial dut nuire nécessairement, pendant le cours du quatorzième siècle, au développement de la fabrication des vases de verre ; en effet, les renseignements qui subsistent sur la verrerie de Venise à cette époque ne se réfèrent, pour la plupart, qu'à cette industrie des *margarite*, qui procurait de si grands avantages commerciaux à la nation. Carlo Marin cite un document duquel il résulte qu'un certain Andolo de Savignon, ambassadeur de Gênes auprès de l'empereur de Chine, aurait obtenu du grand conseil l'autorisation d'exporter de cette même bijouterie de verre pour une somme considérable. Nous avons appris d'ailleurs, par les inventaires du quatorzième siècle, qu'à cette époque c'était encore de l'Orient qu'on tirait les vases de verre coloré et enrichis de peintures en émail. Il est donc fort possible que les verreries que les navires vénitiens avaient apportées en Flandre, en 1394, à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, ne fussent encore que des productions byzantines dont les Vénitiens étaient seulement les importateurs. L'ordonnance du duc, qui en prescrit le payement, ne s'explique pas sur la nature de ces verreries (3).

(1) Bussolin, *Guida alle fabb. vetrarie di Murano*. Venezia, 1842, p. 49.

(2) *Ricerche storico-critiche sulla laguna veneta e sul comm. de' Veneziani*. Venezia, 1803, p. 140 et 189.

(3) « Philippe.... voulons que vous paiez pour seze voirres et une escuelle de voirre, des voirres que les galées de

Cependant les verriers qui fabriquaient les vaisseaux de verre cherchaient déjà à se procurer les documents les plus utiles à l'amélioration de leurs produits. Le savant Morelli a donné l'extrait d'un manuscrit renfermé dans la bibliothèque Naniana et remontant au quatorzième siècle, qui rend compte des procédés des Grecs pour rendre le verre incolore et sans taches, pour le dorer, le teindre et le couvrir de peintures (1).

II

De la verrerie vénitienne au quinzième siècle et au seizième.

L'invasion de l'empire d'Orient par les Turcs et la prise de Constantinople en 1453, qui occasionnèrent l'émigration de tant d'artistes en Italie, furent profitables à l'art de la verrerie comme aux autres arts industriels. A partir du quinzième siècle, la fabrication des vases de verre prend une nouvelle direction. Les verriers vénitiens empruntent aux Grecs tous leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre; et la renaissance des arts ayant ramené le goût des belles formes antiques, l'art de la verrerie, suivant le mouvement imprimé par les grands artistes qui illustrèrent l'Italie à cette époque, produisit des vases qui ne le cédaient en rien pour la forme à ceux que l'antiquité avait laissés. Cocceius Sabellicus, historien vénitien du quinzième siècle, fournit la preuve de l'admiration qu'excitaient de son temps la beauté et la variété des productions des verreries vénitiennes (2).

Vers le milieu du seizième siècle, les verriers vénitiens se signalèrent par une nouvelle invention, celle des vases enrichis de filigranes de verre blanc opaque ou coloré qui se contournaient en mille dessins variés, et paraissaient comme incrustés au milieu de la pâte du cristal incolore et transparent (3). Cette invention, qui permettait d'enrichir les vases d'une ornementation indestructible, tout en leur conservant les formes les plus légères et les plus gracieuses, devait donner une nouvelle impulsion à la verrerie et en faire rechercher bien davantage encore les productions par tous les peuples de l'Europe. Aussi le gouvernement vénitien prit-il toutes les précautions possibles pour empêcher que le secret de cette nouvelle fabrication ne se dévoilât, et que les ouvriers vénitiens ne transportassent cette industrie chez les autres nations. Déjà au treizième siècle, un décret du grand conseil avait défendu d'exporter de l'Etat, sans autorisation du gouvernement, aucune des matières premières qui entraient dans la composition du verre (4), et il est probable que peu de temps après cette époque il fut interdit aux ouvriers verriers d'aller s'établir à l'étranger, et qu'il

» Venise ont avan apportez en nostre pays de Flandres, quatre francs. Donné à Paris le VIe jour de juillet de l'an » mil CCC IIII XX et quatorze. » (Ms. des archives de Lille, publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, tome II, n° 3992.)

(1) CARLO MARIN, t. III, p. 222. — Cod. mss. lat. Biblioth. Nanianæ. Venet., 1776.

(2) COCCI SABELLICI, *De Venetæ urbis situ*, lib. III.

(3) Cocceius Sabellicus, que nous venons de nommer, né à Vicovaro en 1436, était bibliothécaire de Saint-Marc en 1484; il mourut en 1506. Dans l'énumération qu'il fait des diverses productions des verreries vénitiennes, il ne parle pas des verres filigranés: les mille couleurs des vases de verre, leurs belles formes si variées, voilà ce qui excite surtout son admiration.

(4) CARLO MARIN, t. II, lib. II, c. IV.

leur était fort difficile de le faire. Un document qui se trouve dans les archives de Florence constate en effet qu'une prorogation de délai était accordée le 19 octobre 1459, par la Seigneurie de Florence, à un certain Angeli Borromeo, habile verrier de Murano, pour venir habiter dans cette ville (1). Cet artiste était sans doute empêché d'accomplir un engagement qu'il avait pris avec la république florentine pour l'établissement d'une fabrique de verre. Au surplus, le 13 février 1490, la surintendance des fabriques de Murano fut confiée au chef du conseil des Dix, et le 27 octobre 1547, le conseil se réserva le soin de veiller sur les fabriques, pour empêcher que l'art de la verrerie ne passât à l'étranger (2). Toutes ces précautions ne parurent pas encore suffisantes, et l'inquisition d'État, dans l'article 26 de ses statuts, prit la décision que voici : « Si un ouvrier transporte son art dans un pays » étranger, au détriment de la république, il lui sera envoyé l'ordre de revenir ; s'il n'obéit » pas, on mettra en prison les personnes qui lui appartiennent de plus près...; si, malgré » l'emprisonnement de ses parents, il s'obstinait à vouloir demeurer à l'étranger, on char- » gera quelque émissaire de le tuer. » M. Daru, qui, dans son *Histoire de la république de Venise*, nous a donné le texte de ce décret, qu'il avait copié dans les archives de l'Etat, ajoute que, dans un document déposé aux archives des affaires étrangères, on trouve deux exemples de l'application de cette peine à des ouvriers que l'empereur Léopold avait attirés en Allemagne. Des arrêtés du grand conseil, du 22 mars 1705 et du 13 avril 1762, confirmèrent les dispositions précédemment prises, et ajoutèrent de nouvelles rigueurs aux lois anciennes, non-seulement contre les ouvriers qui iraient s'établir à l'étranger, mais encore contre ceux qui divulgueraient les secrets de la fabrication (3).

Si le gouvernement de Venise crut devoir déployer toute sa sévérité contre les ouvriers verriers qui trahissaient leur patrie, d'un autre côté il combla de faveurs ceux qui lui demeuraient fidèles, et accorda de grands priviléges à l'île de Murano. Ainsi, dès le treizième siècle, les habitants de Murano obtinrent les droits de citoyens de Venise, ce qui les rendait admissibles à occuper les plus hauts emplois de l'État (4). En 1445, le sénat leur accorda le droit d'élire un chancelier, *cancelliere pretorio*, pour rendre la justice dans Murano, et un délégué auprès du gouvernement de Venise pour traiter des affaires qui intéressaient leur commerce. Une législation civile, criminelle et administrative, spéciale à l'île de Murano, était renfermée dans un code connu sous le nom de *Statuto di Murano*, qui fut confirmé par le sénat en 1502 et ne cessa de régir l'île jusqu'à la chute de la république (5). Il en résultait que la police de Venise ne pouvait étendre sa juridiction sur Murano, et que les magistrats de l'île étaient seuls en droit de procéder, dans l'étendue de son territoire, à l'arrestation des prévenus de crimes ou de délits.

L'art de la verrerie n'était pas regardé non plus comme une industrie purement mercantile. Un décret du sénat du 15 mars 1383, relatif à quelques priviléges accordés aux fabriques de Murano, se terminait par ces mots qui montrent à quel point la verrerie était estimée : « *Ut ars tam nobilis semper stet et permaneat in loco Muriani* (6). » Les verriers

(1) Dott. G. GAYE, *Carteggio d'artisti*. Firenze, 1829, t. I, p. 564.
(2) M. BUSSOLIN, ouvr. cité, p. 62.
(3) IDEM, p. 63.
(4) VETTORE SANDI, *Storia civile della rep. di Venezia*, part. I, vol. II, p. 548. Venezia, 1755.
(5) FANELLO, *Saggio storico di Murano*. Venezia, 1816, p. 29 et 30.
(6) IDEM, *Ibidem*, p. 38.

n'étaient pas classés parmi les artisans; ils reçurent, tant du sénat de Venise que de plusieurs souverains étrangers, des priviléges bien remarquables pour le temps où ils furent concédés. Ainsi les nobles patriciens vénitiens pouvaient épouser les filles des maîtres verriers de Murano sans déroger en aucune façon, et les enfants qui naissaient de ces unions conservaient tous leurs quartiers de noblesse (1). Il y a mieux : lorsque Henri III vint à Venise en 1573, il accorda la noblesse à tous les principaux maîtres verriers de Murano. Un arrêté de la commune de Murano ayant décidé qu'un livre d'or, à l'instar du *Libro d'oro* nobiliaire, serait établi à l'effet d'inscrire les familles originaires de Murano, le sénat confirma cet arrêté le 20 août 1602. Ce livre existe encore à la chancellerie de Murano (2). On y lit les noms suivants comme étant ceux des premiers verriers : Muro, Seguso, Motta, Bigaglia, Miotto, Briani, Gazzabin, Vistosi et Ballarin. Protégés par des lois sévères, investis de grands priviléges, encouragés par d'honorables distinctions, les fabricants de Murano s'élevèrent au rang d'artistes distingués. Leurs vases émaillés du quinzième siècle, leurs gracieuses coupes et leurs aiguières à ornementations filigraniques du seizième, ne le cédèrent en rien, pour la forme et la décoration, aux plus beaux produits de l'antiquité, et l'Europe entière devint pendant deux cents ans leur tributaire.

La mode, qui fait renoncer aux plus belles choses, se porta, au commencement du dix-huitième siècle, vers la verrerie de Bohême; on ne voulut plus que du cristal taillé et à facettes, au grand détriment de la beauté et de la légèreté des formes. Quelques fabriques en France et en Angleterre commencèrent à donner de beaux produits de cristal taillé, et la verroterie vénitienne à ornementations filigraniques fut peu à peu abandonnée. La chute de la république de Venise, l'abolition des priviléges concédés aux verriers et des règlements qui régissaient leur corporation, donnèrent le dernier coup à l'art de la verrerie à Venise, et les fabriques qui subsistèrent à Murano ne s'occupèrent plus qu'à confectionner des utensiles domestiques en verre commun. Cependant les plus beaux vases du quinzième et du seizième siècle que le temps avaient épargnés furent conservés en Italie dans les palais des nobles, non comme des objets usuels, mais comme témoignage d'une brillante industrie éteinte. Il y a cinquante ans que les archéologues, qui s'étaient mis à la recherche des productions artistiques du moyen âge et de la Renaissance, ont commencé à faire sortir les belles productions des verreries vénitiennes des palais où elles étaient conservées, mais oubliées. Debruge Duménil notamment, après avoir acheté en Italie tout ce qu'on pouvait trouver de ces verreries, avait fait un choix de ce que les verriers vénitiens avaient produit de plus beau, et était parvenu à former une collection unique, malheureusement dispersée aujourd'hui. Les recherches des antiquaires ayant ramené le goût vers ces verreries, on s'est mis à en fabriquer, tant à Venise qu'à Paris, mais on n'a pu parvenir encore à atteindre à la pureté de la forme, à la légèreté et au fini de l'exécution des belles pièces du quinzième siècle et du seizième.

(1) Bussolin, ouvr. cité, p. 69.
(2) *Ibidem*, p. 66.

§ II

DES DIFFÉRENTES SORTES DE VERRERIES. — PROCÉDÉS DE FABRICATION.

I

Classification des verreries vénitiennes.

Les productions de la verrerie vénitienne peuvent être divisées en cinq catégories :

Les vases fabriqués avec le verre blanc;

Les vases faits avec du verre teint dans la masse ;

Les vases émaillés et dorés;

Les vases à fils de verre coloré, et ceux à ornementation filigranique, qui sont de deux sortes : *vasi a ritorti* et *vasi a reticelli* (1) ;

Et les vases mosaïques.

II

Des vases fabriqués avec le verre blanc.

On entend par verre blanc le verre transparent et incolore, qu'il ne faut pas confondre avec le verre blanc mat, qui n'est autre chose qu'un verre coloré en blanc, et dont nous parlerons plus loin. On a commencé par faire du verre blanc avant de trouver les moyens de le colorer, et surtout de le décorer d'émaux; les vases les plus anciens des verreries vénitiennes sont donc de verre blanc.

On commença par décorer les vases de verre blanc avec des fils de verre coloré appliqués extérieurement pendant la fabrication, à l'imitation de ce que faisaient les verriers byzantins (2). Ces fils sur les verres anciens sont le plus ordinairement de verre bleu. Un autre mode beaucoup plus riche de décorer le verre blanc consistait à le semer d'or. Dans cette manière de procéder, l'or n'était pas appliqué superficiellement à la surface du verre, il était mêlé à la matière vitreuse; la lime même ne pourrait l'en détacher. Les vases ainsi décorés semblent avoir été légèrement saupoudrés d'une poudre d'or impalpable. Pour arriver

(1) Nous avons cherché dans l'historique et dans la description des verroteries vénitiennes à rétablir les noms qui étaient donnés, au seizième siècle, aux vases à dessins filigraniques et aux éléments de leur fabrication. Garzoni, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, et Fioravanti, qui est mort en 1588, sont les seuls auteurs qui aient pu nous fournir quelques détails, l'un dans sa *Piazza universale*, l'autre dans l'ouvrage intitulé : *Lo Specchio di scienza universale*. Souvent les mots qu'ils emploient ne sont plus usités, et c'est à peine s'ils sont connus des verriers. Pour nous fixer autant que possible sur leur interprétation, nous avons eu recours à M. Bussolin, fabricant de Murano, qui s'est occupé de rendre à sa patrie la fabrication des verres filigranés, et qui a publié un aperçu de l'art de la verrerie chez les Vénitiens.

(2) « Faciunt quoque (Græci) sciphos... et fialas... circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo. » (Theophili *Diversarum artium Schedula.*, lib. II, cap. xiv.)

à produire cet effet, le verrier, par un procédé qui est resté inconnu, a étendu sur la matière pendant la fabrication, alors que la pièce n'avait pas atteint toutes ses dimensions par le soufflage et que la matière était encore molle, soit de l'or en feuille, soit plutôt de l'or tenu en dissolution ou liquide. La pièce ayant pris ensuite par l'opération du soufflage un volume beaucoup plus considérable, l'or, en se mêlant à la matière vitreuse, s'est distendu et divisé en grains ou en traînées d'un très-bel effet, que nous avons désigné sous le nom de semé d'or dans la description de la collection Debruge (1). Ce semé d'or était également employé pour la décoration des vases de verre coloré : on en verra des exemples sur le pied du vase reproduit dans notre planche LXXII. Le semé d'or se rencontre sur des vases remontant au quinzième siècle.

Parmi les vases de verre blanc, ceux de verre craquelé sont aussi fort curieux. Ce craquelage est produit par l'immersion dans un vase d'eau de la paraison (2) fixée au bout de la canne à souffler, immersion de très-peu de durée, qui est faite avant de donner à la matière sa dernière forme. Les verres craquelés ont été imités avec succès depuis quinze ans.

Les manufactures vénitiennes ont aussi produit, principalement en verre blanc, des vases de formes bizarres : ce sont le plus souvent des animaux fantastiques, des centaures, des tritons. Ces vases sont ordinairement percés de plusieurs trous pour recevoir et épancher le liquide, ou construits de manière à produire l'effet du siphon. Ils servaient, suivant Fioravanti (3), aux opérations de l'alchimie, fort en vogue au quinzième siècle et au commencement du seizième, à la pharmacie et à la distillation. Cet auteur désigne Nicolas de l'Aigle comme étant de son temps le plus habile fabricant de ces sortes de vases. Ils ont été plus particulièrement fabriqués au quinzième siècle et se trouvent mentionnés dans l'énumération que donne l'historien Sabellicus des différents produits des verreries vénitiennes. Nous avons rapporté plus haut la description faite dans l'inventaire de Charles le Téméraire « d'un voirre taillé d'un esgle, d'un griffon et d'une double couronne », qui certainement se référait à un vase de cette sorte. Au verre blanc qui formait le corps des verres bizarres, les verriers ajoutaient souvent certaines parties de verre coloré, comme des queues, des ailes ou des pattes aux animaux. Ces parties ajoutées, le plus ordinairement de verre bleu, étaient travaillées à la pincette. On voit dans la planche CXXXVI de notre album la reproduction de deux de ces vases.

Les verriers vénitiens décoraient quelquefois leurs vases de figures et de godrons qui étaient produits par l'action du soufflage dans un moule, et faisaient ainsi relief sur le corps de la pièce. Ils savaient encore les orner de masques et de rosaces par l'impression d'un cachet sur la matière encore molle ; ces décorations étaient souvent dorées et émaillées. La planche CXXXVI de notre album reproduit (fig. 2) un vase de cette sorte.

(1) Nous devons cette explication, ainsi qu'un grand nombre de celles qu'on trouvera ci-après sur la coloration du verre et les procédés de fabrication, à M. Bontemps, le savant chimiste, ancien directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi.

(2) On entend par *paraison* une masse de verre à l'état pâteux adhérente à la canne et déjà soufflée ; c'est le deuxième état de la pièce que le verrier veut produire.

(3) *Lo Specchio di scienza universale,* lib. I, cap. XXIX. — Fioravanti est mort en 1588.

III

Des vases faits avec du verre teint.

On entend par verre teint celui qui a reçu sa coloration par l'addition d'oxydes métalliques pendant la fusion, antérieurement à son emploi pour la confection des vases.

Les verriers vénitiens ont apporté une très-grande variété dans la coloration du verre. Les principaux verres teints employés dans la confection des vases sont le verre bleu teinté par le safre (le cobalt); le verre violet, par l'oxyde de manganèse; le verre vert, par les oxydes de cuivre et de fer; le verre rouge, par l'or, et le verre jaune par l'oxyde d'argent: ces deux dernières sortes de verres ont été plus rarement employées que les premières et sont d'une époque moins ancienne. Nous aurions dû placer en première ligne le verre blanc opaque blanc mat, qui était obtenu par l'oxyde d'étain, et recevait au seizième siècle le nom de *latticinio*, qu'on peut traduire par blanc de lait (1). C'est ce verre blanc de lait qui entrait le plus ordinairement dans la composition des verres filigranés, dont nous parlerons plus loin. Les verriers vénitiens faisaient encore du verre opalin, obtenu par l'arsenic, et du verre imitant l'agate, la sardoine ou le jaspe, qu'on arrivait à produire par différentes matières où l'argent dominait.

La fabrication à Venise de vases de verre teint dans la masse pourrait bien remonter à la seconde moitié du quatorzième siècle; car nous trouvons dans l'inventaire du duc d'Anjou, qui a été dressé de 1360 à 1363 (2), la mention d'« un pichier de voirre vermeil » semblable à jaspe », que le rédacteur de l'inventaire ne signale pas comme étant une production orientale, ainsi qu'il le fait pour d'autres verreries. Pour ce qui est du quinzième siècle, l'existence de la fabrication des verres teints ne peut laisser aucun doute.

Vers le milieu du quinzième siècle florissait à Murano un verrier, Angelo Beroviero, qu'on regarde comme ayant donné une grande extension à l'art de la coloration du verre, et qui fabriquait en verre teint des vases de toutes sortes. On prétend qu'il était élève d'un certain Paolo Godi de Pergola, chimiste fort habile, qui lui aurait enseigné des secrets pour colorer le verre de diverses nuances (3). Quoi qu'il en soit, on remarquera que l'époque de l'invention attribuée à Beroviero coïncide avec celle de la prise de Constantinople par les Turcs et de l'émigration des artistes grecs en Italie. Angelo Beroviero eut pour successeur son fils Marino, qui ne laissa pas dépérir la haute réputation de son père.

Nous trouvons au surplus, dans les archives de la France, quelques documents qui justi-

(1) « Si vogliono fare vetri bianchi di smalto vi s'aggiunge calcina di stagno et questo si chiama latticinio. » (GARZONI, *la Piazza universale*, Venetia, 1626, discorso LXIV, p. 234.)

On donne improprement, même à présent, à Venise, le nom d'émail blanc aux filets ou aux filigranes blanc opaque, blanc de lait, qui décorent les verres vénitiens; mais on doit conserver le nom de verre à ces composés vitreux blanc mat ou diversement colorés qui entrent dans la composition des vases pendant leur fabrication.

(2) Ms. Biblioth. nation., n° 11861, ancien suppl. franç., n° 1278, publié par M. DE LABORDE dans sa *Notice des émaux du Louvre*, 2e partie, n° 498.

(3) VINC. LAZARI, *Notizie delle opere della raccolta Correr*. Venezia, 1859, p. 91.

fient de l'existence des verres colorés vénitiens dans la seconde moitié du quinzième siècle. Ainsi, dans l'inventaire de Charles le Téméraire (1467 † 1477), on décrit sous le titre de «gobeletz de cristal garnis d'or» un assez grand nombre de vases de verre coloré, et notamment « ung hanap de jaspre garny d'or, à œuvre de Venise » (1). Dans un état, que nous avons déjà cité, d'objets livrés en 1480 par Maximilien d'Autriche à des bourgeois de Bruges, en garantie d'un emprunt, on voit figurer « ung pot de voirre de Venise, jaune, garny d'or » (2).

Parmi les verres teints dans la masse, il faut placer encore le verre imitant l'aventurine, qui a été fabriqué à une époque moins ancienne. On savait que cette belle matière était obtenue par la révivification du cuivre, mais le secret de sa fabrication a été longtemps perdu. Un verrier de Murano en a retrouvé les procédés. En 1847, nous lui avons acheté un gobelet de son verre imitant l'aventurine, que nous avons déposé au musée céramique de Sèvres.

Au dix-septième siècle, les Vénitiens ont produit des verres rouge rubis teintés par le pourpre de Cassius, mais ils n'ont été en cela que les imitateurs des Allemands, et sont restés au-dessous d'eux dans ce genre de travail.

IV

Des vases émaillés et dorés.

On doit comprendre dans cette catégorie les vases confectionnés avec du verre blanc ou du verre coloré, et qui, postérieurement à leur fabrication, ont reçu une décoration, ornements ou sujet, soit en or, soit en couleurs vitrifiables ou émaux de couleur, appliqués au pinceau et fixés au feu de moufle. Cette ornementation est exécutée d'après les procédés byzantins que le moine Théophile nous a fait connaître dans le *Diversarum artium Schedula* (3). Les Vénitiens ont donc été dans ce genre de travail les imitateurs des Grecs, qu'ils ont remplacés après la chute de l'empire d'Orient, en 1453. Il est probable qu'ils fabriquaient déjà des vases décorés de sujets émaillés à la fin du quatorzième siècle, ou tout au moins dès les premières années du quinzième. Un vase qui appartenait à la collection Debruge Duménil reproduit sur la panse, en émaux de couleur, diverses scènes, qui sont certainement empruntées à un roman de cette époque. On y remarque un chevalier donnant la main à un centaure. Le chevalier porte le bassinet sans ventail, la cotte d'armes par-dessus le haubergeon de mailles, avec brassards et grèves, système d'armure en usage dans la seconde moitié du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. Nous reproduisons ce curieux vase dans la planche CXXXIII de notre album. D'autres vases de verre coloré, appartenant à peu près à la même époque, sont couverts d'imbrications d'or bordées de blanc et chargées de perles d'émail bleu (4). Ce genre de décoration était fort

(1) Ms. des archives de Lille publié par M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, n° 2354.

(2) Ms. des archives de Lille publié par M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 439.

(3) Voyez plus haut, page 370 et suivantes.

(4) Nous donnons la reproduction d'un vase de cette sorte dans la vignette en tête de ce chapitre.



M. Noël lith.

VERRERIE

Hanap de Venise en verre vert peint en émaux

A. Morel & Cie Éditeurs

en vogue au quinzième siècle parmi les artistes décorateurs ; on le retrouve sur les poteries des céramistes du duché d'Urbin de ce temps.

Les monuments qui subsistent constatent que les fabriques de Venise recevaient au quinzième siècle et au seizième des commandes de toutes les parties de l'Europe en verres émaillés. Le musée de Cluny conserve une grande coupe aux armes d'Anne de Bretagne, femme de Louis XII (1). La collection Debruge Duménil possédait plusieurs plateaux enrichis d'ornements émaillés qui portaient les armoiries du pape Léon X (1513 † 1521). Nous reproduisons dans notre planche LXXII un vase de verre coloré décoré de peintures et d'ornements en émaux de diverses couleurs et en or.

V

Des vases à filets colorés et de ceux à ornementation filigranique.

Nous comprenons ces deux sortes de vases dans la même catégorie, parce qu'ils sont fabriqués par les mêmes moyens et avec des éléments analogues. La fabrication des vases à filets colorés et à ornementation filigranique n'est plus un secret, et depuis que les amateurs de cette belle verrerie, en rassemblant ses produits, en ont fait connaître le mérite, plusieurs fabricants sont parvenus à les imiter. Sans pouvoir encore arriver à la légèreté et à la perfection des formes du seizième siècle, ils ont cependant jeté dans le commerce des verres très-gracieux (2). Néanmoins les amateurs qui ont recueilli les verreries anciennes de Venise ne se sont pas rendu compte, pour la plupart, des procédés à l'aide desquels on pouvait conserver sans altération ces capricieux dessins de filigranes colorés à l'intérieur d'une matière incolore qui, pour être façonnée en vases, doit être mise en fusion. Aucun des auteurs anciens qui ont célébré les merveilleux produits de l'industrie vénitienne n'en a fait connaître le secret, à cause des lois sévères qui auraient puni une telle indiscrétion ; nous pensons donc que les amateurs de ces belles verreries seront bien aises de trouver ici quelques notions sur cette fabrication.

Les vases à filets colorés et ceux à ornementation filigranique sont composés de l'assemblage d'un certain nombre de petites baguettes (3) de forme cylindrique, de trois à six millimètres de diamètre, soit de verre blanc opaque ou de verre coloré, si l'on ne veut obtenir que des vases à filets simples, soit de verre renfermant des dessins filigraniques, si l'on veut avoir des vases filigranés. Ces baguettes, préparées à l'avance, sont disposées dans tel ordre qu'adopte le verrier, qui souvent les alterne avec des baguettes de verre

(1) N° 1304 du catalogue de 1861.

(2) M. Bontemps, directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi, est le premier qui ait recommencé à en fabriquer. Il a bien voulu faire façonner devant nous les cannes ou baguettes de verre à dessins filigraniques, qui sont les éléments des vases, et même différentes sortes de vases ; c'est à sa complaisance que nous devons d'avoir pris pratiquement une connaissance complète des procédés de fabrication.

(3) Les verriers de Murano nommaient ces petites baguettes *canne*, et *canne ritorte* celles qui renfermaient des filigranes. Comme on donne aussi le nom de canne au tube de fer creux qui sert à souffler le verre, et dont nous allons avoir à parler, nous leur laisserons ici le nom de baguettes, mais on doit leur conserver dans les descriptions le nom de cannes, qui leur a été donné par les créateurs de l'industrie.

blanc incolore et transparent; puis, réunies ensemble par la chaleur et par le soufflage, elles sont façonnées, lorsqu'elles forment une paraison compacte et homogène, en vases de toutes formes, comme toute autre pièce de verre ordinaire. Vingt-cinq, trente, quarante baguettes de verre peuvent entrer dans la composition d'un vase à filets colorés ou à ornementation filigranique : il est donc indispensable, avant de faire connaître les procédés de fabrication des vases, d'apprendre comment se façonnent les baguettes de verre qui en sont les éléments.

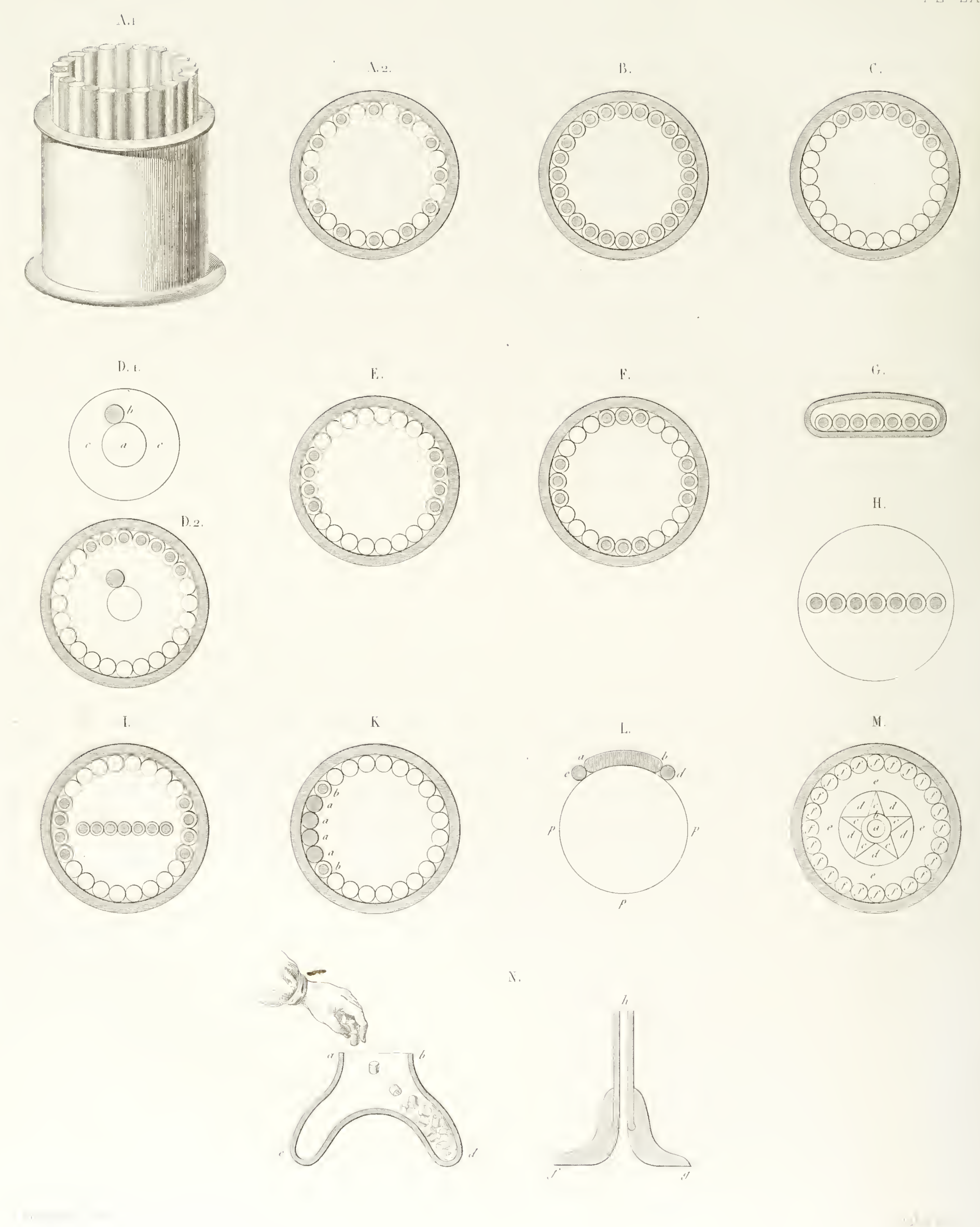
Pour faire une baguette de verre coloré (1), le verrier prend au bout de la canne à souffler une certaine quantité de ce verre dans le creuset où il est en fusion, et il le roule sur une plaque de fer nommée marbre (2), afin de faire adhérer la matière autour de son instrument et d'en faire une masse cylindrique de 6 à 8 centimètres de longueur, qu'il laisse refroidir un peu pour lui donner de la consistance ; il plonge ensuite l'extrémité de la canne, chargée de la petite colonne de verre coloré, dans un creuset qui contient du verre blanc (transparent et incolore) en fusion, afin d'envelopper le verre coloré d'une couche de verre blanc; il retire la canne de fer du creuset, et roule de nouveau la matière sur le marbre, pour égaliser le verre transparent autour du verre coloré et former du tout une espèce de tronçon de colonne de 7 à 8 centimètres de diamètre. Cette colonne est alors fortement chauffée, puis étirée, de manière à former une baguette de 3 à 6 millimètres de diamètre, dont le centre se trouve en verre coloré, et la surface, très-mince, en verre blanc incolore. Elle est divisée en morceaux de différentes longueurs. Ces petites baguettes ainsi préparées forment, par l'aplatissement qui a lieu pendant la fabrication des vases, ces filets simples, plus ou moins larges, dont sont enrichis un assez grand nombre de vases de Venise. Elles sont aussi les éléments des baguettes à dessins filigraniques si variés qui entrent dans la composition des vases filigranés.

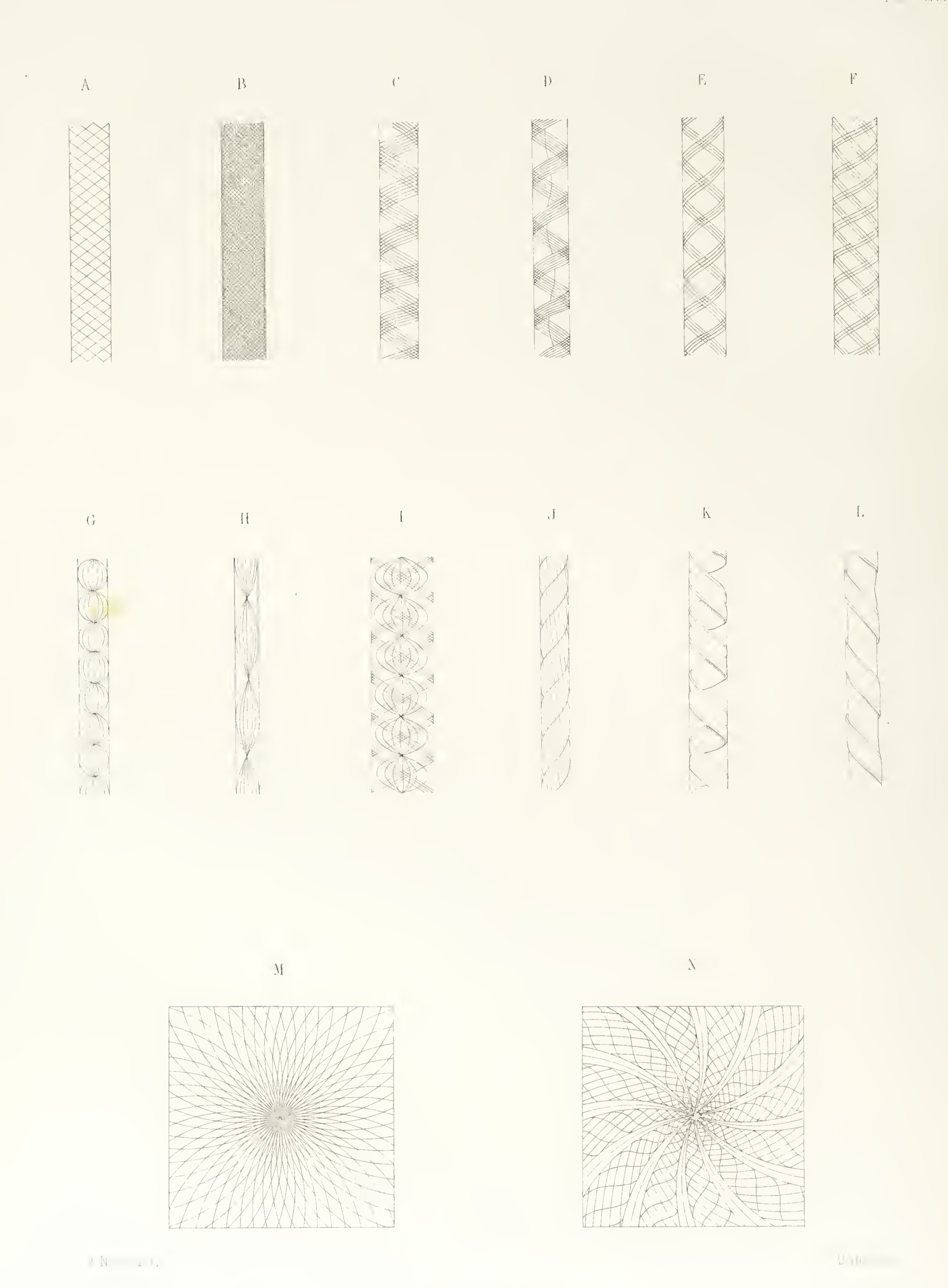
La fabrication des baguettes qui renferment des dessins filigraniques est beaucoup plus compliquée et varie suivant chaque dessin. Elle peut se résumer ainsi. Le verrier dispose dans un certain ordre des baguettes de verre coloré, espacées plus ou moins, suivant le dessin qu'il veut produire, par des baguettes de verre incolore et transparent, soit dans une chemise de verre blanc incolore (3) à l'état pâteux, soit contre la paroi d'un moule cylindrique dans lequel on introduit une colonne massive de verre blanc à l'état pâteux ; il arrive ainsi à former une grosse colonne où les baguettes de verre coloré se trouvent réparties soit à l'intérieur, soit à la surface de la matière incolore, à des intervalles égaux ou inégaux. Cette colonne, portée au feu pour obtenir une adhérence complète de toutes les parties qui sont entrées dans sa composition, est ensuite étirée pour former une petite baguette de

(1) Nous avons dit qu'en ajoutant au verre, au moment de la fabrication, certains composés métalliques, on lui communique différentes couleurs dont on varie les nuances à l'infini. Le verre blanc opaque, le *latticinio*, qui est le plus ordinairement employé dans les vases filigranés vénitiens, n'est qu'un verre coloré en blanc de lait par l'oxyde d'étain ou l'arsenic; sous la dénomination de verre coloré, nous comprenons donc le *latticinio* comme tout autre verre coloré.

(2) M. Bastenaire et M. Julia de Fontenelle donnent à cette plaque le nom de *mabre*. M. Bontemps, dans son *Exposé sur la fabrication des verres filigranés*, la nomme *marbre*. Nous adoptons cette dernière orthographe. Le Dictionnaire de l'Académie donne en effet, en imprimerie, le nom de marbre à la pierre sur laquelle on pose les pages pour les imposer et les formes pour les corriger ; par analogie, on doit appliquer la même dénomination à la plaque unie de métal sur laquelle on roule le verre à l'état pâteux.

(3) Sorte de cylindre aplati.


A.1
A.2.
B.
C.
D.1.
b
c
a
c
D.2.
E.
F.
G.
H.
I.
K
b
a
a
a
a
b
L.
a
b
c
d
p
p
p
M.
N.
a
b
c
d
h
f
g


A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N

verre blanc de 3 à 6 millimètres de diamètre, dans laquelle les baguettes de verre coloré se trouvent réduites par l'étirage en fils d'une ténuité extrême, qui se contournent en dessins variés au centre de la nouvelle baguette obtenue, ou qui se roulent en spirale à sa surface, suivant la disposition qu'on a donnée aux baguettes colorées et les diverses inflexions que l'ouvrier a fait subir à la matière pendant le travail.

Pour préciser davantage les moyens de fabrication des baguettes à dessins filigraniques, nous allons transcrire ici un excellent travail que M. Bontemps a bien voulu nous donner sur ce sujet (1): c'est la description détaillée des procédés à l'aide desquels étaient obtenus les dessins filigraniques les plus usuellement employés par les verriers vénitiens.

Pour obtenir les baguettes à filets en spirale rapprochés, qui par leur aplatissement produisent des réseaux à mailles égales représentés dans la figure A de notre planche LXXIV, on garnit l'intérieur d'un petit moule cylindrique de terre cuite, de 7 à 8 centimètres de hauteur sur 6 à 7 de diamètre, de baguettes à filets colorés alternées avec des baguettes de verre transparent; ces baguettes sont fixées au fond du moule au moyen d'un peu de terre molle dont on le garnit à la hauteur de 5 à 6 millimètres. La figure A 1 de notre planche LXXIII indique la disposition des baguettes dans le moule; la figure A 2 est une section parallèle au fond du moule. Les baguettes étant ainsi disposées, on les fait chauffer avec le moule auprès du four de verrerie, et lorsqu'elles sont susceptibles d'être mises en contact avec du verre rouge sans se rompre, le verrier cueille du verre transparent qu'il marbre de manière à en former un cylindre massif qui puisse entrer aisément dans l'intervalle laissé par les baguettes; il chauffe fortement cette masse cylindrique, l'introduit dans le moule, la refoule de manière à presser les baguettes, qui adhèrent ainsi à la masse molle; il enlève alors la canne pendant que son aide retient le moule, et entraîne les baguettes avec le verre transparent. Il chauffe de nouveau et fait un tour sur le marbre, pour rendre l'adhérence plus complète; puis, chauffant l'extrémité seulement de la masse, il tranche avec ses fers le bout des baguettes de manière à former une pointe où elles aboutissent toutes; il chauffe de nouveau cette extrémité, saisit la pointe avec une pincette de la main droite, pendant que de la main gauche il fait tourner rapidement sa canne sur les bardelles de son banc de travail, de telle sorte que pendant que l'extrémité de la masse s'allonge, les filets s'enroulent en spirale. Quand le verrier a amené à l'extrémité une certaine longueur de baguette au diamètre voulu (de 6 à 8 millimètres), et qu'il juge les filets suffisamment enroulés, il tranche la partie terminée pour la détacher. Il chauffe de nouveau l'extrémité de la masse pour former de la même manière une nouvelle baguette, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait épuisé toute sa masse: ce sont ces baguettes à filets en spirale qui, étant aplaties par le soufflage de la pièce filigranée, produisent, par la transparence du verre qui enveloppe le filet coloré, l'effet quadrillé de la figure A, planche LXXIV.

Les baguettes à filets croisés plus rapprochés, conformes au modèle indiqué par B sur la même planche, sont expliquées par la figure B de notre planche LXXIII, qui représente la section du moule et des baguettes par un plan parallèle au fond du moule. On voit que le moule n'est garni que de baguettes à filets colorés, sans interposition de baguettes de verre

(1) M. Bontemps a publié en 1845 un ouvrage intitulé : *Exposé des moyens employés pour la fabrication des verres filigranés*. C'est ce travail revu et augmenté par lui que nous publions ici.

transparent; il n'y a donc entre les filets croisés que le peu de verre transparent qui recouvre chacun des filets colorés.

Pour obtenir les baguettes qui par leur aplatissement produisent dans la pièce filigranée la figure C de notre planche LXXIV, dans laquelle sept filets colorés s'enroulent en spirale, on pose dans le moule, ainsi que l'indique la figure C, planche LXXIII, sept baguettes à filets colorés, et l'on complète le revêtement de la paroi intérieure avec des baguettes transparentes; on procède ensuite comme pour les baguettes de la figure A.

Les baguettes qui par leur aplatissement produisent l'effet de la figure D, planche LXXIV, ne diffèrent de la précédente qu'en ce qu'il y a au centre un filet en zigzag s'éloignant peu de l'axe. Pour fabriquer ces baguettes, il faut d'abord préparer le moule comme pour les précédentes, c'est-à-dire y poser sept baguettes à filets et le reste en verre transparent; le verrier cueille ensuite une petite quantité de verre transparent qu'il marbre de manière à la rendre cylindrique. Il applique longitudinalement sur ce cylindre une petite baguette colorée, bleue par exemple; il cueille de nouveau du verre transparent, marbre sa masse pour la rendre cylindrique et d'un diamètre à pouvoir entrer dans le moule garni comme nous l'avons indiqué. La figure D 1, planche LXXIII, est la section de cette masse : *a* est le premier cueillage de verre transparent; *b*, la baguette de verre bleu; *cc* le deuxième cueillage de verre transparent. Le verrier n'a plus ensuite qu'à opérer comme pour les précédentes baguettes. Le filet de verre bleu excentrique tournera en spirale autour du centre, spirale dont la courbe s'éloignera plus ou moins du centre, selon que le noyau intérieur aura plus ou moins de diamètre, ce qui, par l'aplatissement de la baguette, produira un zigzag bleu.

Pour fabriquer les baguettes qui, par leur aplatissement, produisent deux faisceaux de trois ou quatre filets en quadrille figurés en E, planche LXXIV, on place dans le moule, aux extrémités d'un même diamètre, trois ou quatre baguettes à filets colorés; on garnit le reste de la paroi intérieure du moule de baguettes transparentes, comme il est indiqué figure E de la planche LXXIII, et l'on opère ensuite comme pour les précédentes.

Pour produire les baguettes à doubles quadrilles de la figure F de la planche LXXIV, on place dans le moule, aux extrémités d'un diamètre, trois ou quatre baguettes à filets colorés, puis aux extrémités du diamètre perpendiculaire au premier, également trois ou quatre baguettes à filets colorés; on garnit les intervalles de baguettes transparentes, comme on le voit dans la figure F de notre planche LXXIII, et l'on opère ensuite comme précédemment.

Nous n'avons pas indiqué dans les exemples précédents qu'on dût alterner les baguettes à filets colorés avec des baguettes transparentes; mais si les filets n'étaient revêtus que d'une très-mince couche de verre transparent, ils se trouveraient ensuite trop rapprochés et sembleraient presque se confondre dans les baguettes filigranées; dans ce cas il faudrait les alterner avec des baguettes transparentes. L'espace entre les filets colorés pourra toujours être considéré comme suffisant, si le filet n'est guère que la moitié du diamètre de la baguette. Cette remarque s'applique à tous les autres modèles.

Pour obtenir les baguettes qui produisent par leur aplatissement des grains de chapelet figurés en G sur notre planche LXXIV, on souffle une paraison dont on ouvre l'extrémité opposée à la canne, de manière à former un petit cylindre ouvert; on aplatit ce cylindre, et l'on remplit le petit fourreau que donne l'aplatissement de baguettes à filets colorés, ainsi

VERRERIE

Vases de verre à ornements [illegible]

que l'indique la figure G de notre planche LXXIII; on chauffe l'extrémité de ce fourreau, que l'on aplatit encore de manière à souder ensemble les deux parois; puis l'ouvrier presse avec la tête de ses fers sur cette paraison plate pendant que son aide aspire l'air de la canne, de manière à le faire sortir et à produire une masse solide plate dans laquelle sont logés les filets; il rapporte ensuite du verre transparent chaud sur les deux surfaces plates, et marbre sa masse de manière à la rendre cylindrique. Il obtient ainsi une petite colonne dont la coupe transversale est figurée en H sur notre planche LXXIII. Il procède ensuite comme pour les baguettes précédentes, en chauffant et étirant l'extrémité pendant qu'il roule rapidement sa canne sur les bardelles; par ce mouvement de torsion, la ligne des filets se présente alternativement de face et de profil, et produit ces grains de chapelet qui sont plus ou moins allongés, c'est-à-dire semblables aux figures G ou H de notre planche LXXIV, selon que l'ouvrier aura plus ou moins étiré la baguette pendant la torsion.

Il arrive souvent que l'on combine les grains de chapelet avec les quadrilles, comme le montre la figure 1, planche LXXIV, en se servant pour introduire dans le moule préparé pour des baguettes à quadrille une masse préparée pour les grains de chapelet; la figure 1, planche LXXIII, indique la section du moule et des baguettes après qu'on a introduit dans le moule préparé pour les quadrilles la masse disposée pour les grains de chapelet. Du reste, les combinaisons qu'on vient d'indiquer mettent sur la voie d'une foule d'autres que le verrier peut opérer.

Pour préparer la baguette figurée en K sur notre planche LXXIV, on pose dans le moule un certain nombre de baguettes colorées, en masse bleue, par exemple, c'est-à-dire non revêtues de verre transparent, comme on le voit en *a* dans la figure K de notre planche LXXIII; puis, aux deux extrémités de ces baguettes bleues, on place deux baguettes différemment colorées, blanc de lait par exemple, comme il est indiqué en *b*, et l'on garnit le reste du moule de baguettes transparentes; on procède ensuite comme pour les autres modèles. Les petites baguettes bleues produisent par leur aplatissement une bande unique bleue qui se trouve bordée par les filets blanc de lait.

Si l'on veut que la bande et les filets qui la bordent forment saillie, comme le montre la figure L de notre planche LXXIV, on applique longitudinalement sur une masse transparente marbrée cylindriquement, qui est indiquée *pp*, fig. L de notre planche LXXIII, une bande plate *ab* de verre bleu, par exemple, de chaque côté de laquelle on pose deux filets blancs opaques *c*, *d*; puis, chauffant le tout, étirant et torsinant, on produit la baguette L, dans laquelle la bande bleue, garnie de filets blanc de lait opaques, reste en saillie.

Lorsque le verrier est en possession de baguettes de verre coloré, de baguettes à dessins filigraniques et de baguettes de verre transparent et incolore, il peut procéder comme il suit à la fabrication des vases. Il range circulairement contre la paroi intérieure d'un moule cylindrique de métal ou de terre à creusets, plus ou moins élevé, semblable à celui que nous avons décrit précédemment, et qui est reproduit figure A 1 de notre planche LXXIII, autant de baguettes qu'il lui en faut pour recouvrir exactement cette paroi. Ces baguettes sont fixées au fond du moule au moyen d'une petite couche de terre molle qu'il y a placée. Il peut les choisir de plusieurs couleurs ou de plusieurs modèles, présentant autant de combinaisons filigraniques différentes; il peut les alterner ou les espacer par des baguettes de verre transparent et incolore. Les baguettes étant ainsi disposées, on fait chauffer le moule

auprès du four de verrerie, non pas pour les ramollir, mais pour les rendre susceptibles d'être touchées par du verre chaud; alors le verrier prend avec sa canne un peu de verre transparent et incolore pour en souffler une petite paraison qu'il introduit dans l'espace vide formé par le cercle des baguettes qui couvrent la paroi du moule; il souffle de nouveau pour presser cette paraison contre les baguettes et les y faire adhérer, et retire le tout du moule. L'aide-verrier applique à l'instant sur les baguettes colorées ou filigranées, qui sont ainsi venues former la surface extérieure de cette masse cylindrique, un cordon de verre à l'état pâteux, afin de les fixer davantage sur la paraison. La pièce étant ainsi disposée à l'extrémité de la canne à souffler, le verrier la porte à l'ouvreau du fourneau pour la ramollir, en faire adhérer toutes les parties, et lui donner une élasticité capable de la faire céder facilement à l'action du soufflage; puis il la roule sur le marbre, et lorsque les différentes baguettes réunies pour le soufflage et la fabrication sont arrivées au point de constituer elles-mêmes une paraison dont toutes les parties sont compactes et homogènes, il tranche avec une sorte de pince, un peu au-dessus du fond, de manière à réunir les baguettes en un point central. La masse vitreuse ainsi obtenue est alors traitée par le verrier par les procédés ordinaires, et il en fabrique à son gré une aiguière, une coupe, un vase, un gobelet, où chaque baguette, soit colorée, soit à dessins filigraniques, vient former une bande.

Si le verrier n'a donné aucun mouvement de torsion à la paraison pendant la fabrication, les filets de verre coloré ou les dessins filigraniques restent en ligne droite, partant du bas du vase à la partie supérieure ou du centre à la circonférence. Mais si, après avoir fait adhérer les baguettes, il a imprimé un mouvement de rotation à la canne, en retenant l'extrémité inférieure des baguettes avec les fers, il en est résulté une torsion imprimant aux différents filets colorés ou à dessins filigraniques qui sont entrés dans la composition du vase cette direction en spirale qu'on rencontre fréquemment dans les verreries vénitiennes : on en voit un exemple dans l'un des vases que reproduit la vignette de ce chapitre. Les verriers de Murano donnaient à ce travail de torsion le nom de *ritorcimento*.

Quels que soient les dessins des baguettes à ornementation filigranique, les verriers de Murano les appelaient *disegni a ritorti;* les baguettes renfermant de ces dessins, *canne ritorte*, et les vases qui en sont formés, *vasi a ritorti*, et plus anciennement *a vitortoli*. On les nomme aujourd'hui verres filigranés, *a filigrana ritorta* en italien. Nous donnons dans notre planche LXXIV, lettre N, la reproduction du fond d'un vase *a ritorti*.

Les verriers vénitiens sont aussi parvenus à faire des vases composés de deux feuilles de verre à filets simples colorés, torsinés préalablement, et ensuite superposées l'une à l'autre. Cette superposition, croisant les fils de verre coloré en sens inverse, produit un réseau de fils opaques laissant entre chaque maille de cette espèce de filet une petite bulle d'air renfermée entre les deux couches de verre blanc qui forment le fond. Ces pièces, qui recevaient autrefois le nom de *vasi a reticelli*, sont peut-être ce que les verriers de Murano ont fait de plus remarquable; depuis quinze ans environ, on est parvenu à les imiter parfaitement. Ce genre de travail est encore désigné à Venise sous le nom de *filigrana a reticella* (1). On voit sur notre planche LXXIV, figure M, la reproduction du fond d'un vase disposé de cette façon.

(1) V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte et d'antiq. della raccolta Correr*. Venezia, 1859.

Avant qu'on eût fabriqué dans ces derniers temps de ces sortes de vases *a reticelli*, M. Bontemps avait pensé qu'on parvenait à les obtenir en soufflant une première paraison à filets simples tordus, puis une deuxième paraison à filets simples tordus en sens inverse; qu'on ouvrait l'une de ces paraisons pour y introduire l'autre, de manière à les faire adhérer; que les filets de verre coloré se croisaient alors et produisaient des mailles qui étaient égales si les deux paraisons étaient bien préparées. L'expérience a démontré l'exactitude de cette indication.

VI

Des verres mosaïques, vasi fioriti ou millefiori.

Les Vénitiens ont encore fabriqué des vases avec des tronçons de baguettes dont la section présente des étoiles, des enroulements, ou autres formes symétriques de plusieurs couleurs.

Nous indiquerons d'abord, d'après M. Bontemps, un exemple de fabrication de baguette mosaïque que la figure M de notre planche LXXIII rendra très-intelligible.

Le verrier forme au bout de sa canne un petit cylindre de verre rouge massif *a*, autour duquel il cueillera une petite couche de verre d'une autre couleur, blanc opaque, par exemple, *b*; puis, après avoir marbré de manière à rendre sa masse cylindrique, il appliquera le long de ce cylindre cinq petites masses de verre bleu, qu'il façonnera avec sa pincette, de manière à former des ailes prismatiques triangulaires *c*; ensuite il remplit les intervalles de ces ailes avec du verre jaune *d*; il marbre et cueille par-dessus le tout du verre violet *e*. Il peut ensuite introduire la masse cylindrique, ainsi préparée, dans un moule garni intérieurement de baguettes blanc opaque *f*, qui, par leur section, formeront un cercle de perles blanches, et, après avoir chauffé et étiré le tout sans torsiner, il obtiendra des baguettes dont la section sera semblable à la figure M. Il peut ensuite garnir un moule de ces baguettes et y introduire une masse cylindrique préparée d'une manière analogue, et obtenir ainsi des colonnes d'une section très-compliquée et qu'il pourra varier à l'infini.

On conçoit que par des moyens analogues on puisse fabriquer une foule de baguettes dont les sections présenteront des figures régulières ou irrégulières. C'est ainsi que les verriers de l'antiquité faisaient ces frises d'ornements en verre mosaïque, dont les dessins pénètrent toute la masse, et qu'on pourrait prendre pour une peinture.

Voici maintenant comment, avec ces baguettes de dessins et de couleurs compliquées, on procédait à l'exécution des vases *millefiori*. Les baguettes étaient coupées en morceaux de dix à quinze millimètres environ de longueur; ces tronçons, préalablement chauffés, étaient fixés sur une paraison de verre transparent ou coloré, de manière à y adhérer; puis on réchauffait la masse, on marbrait, et l'on soufflait de manière à former du tout une nouvelle paraison mosaïque, avec laquelle on façonnait des vases de toutes sortes.

On peut encore faire ces vases *millefiori* en soufflant une paraison dont on rentre intérieurement le fond vers la canne (comme un cul de bouteille), de telle sorte que la

paraison, étant détachée de la canne, présente la forme figurée N *abcd* sur notre planche LXXIII; on la laisse refroidir, puis on introduit entre les parois des tronçons de baguettes mosaïques, afin de remplir autant que possible tout le vide. On réchauffe peu à peu la paraison ainsi remplie; on prépare une canne de manière à garnir son extrémité d'un disque de verre chaud *fg*, qui n'intercepte pas le trou *h* de la canne. On applique ce disque sur l'ouverture *ab* de la paraison; on réchauffe, on aspire par la canne l'air compris entre les tronçons, et l'on tranche le verre près de la canne. Puis, préparant une autre canne de la même manière, on applique le disque sur la partie opposée *cd*; l'intérieur du fond rentré forme alors l'intérieur d'une paraison que l'on peut souffler de manière à lui donner telle forme que l'on désire.





CHAPITRE III

VERRERIE ALLEMANDE, FRANÇAISE ET ANGLAISE AU SEIZIÈME SIECLE ET AU DIX-SEPTIEME.

§ I

VERRERIE ALLEMANDE.

Verrerie émaillée.

Les grands succès des Vénitiens excitèrent l'émulation de leurs voisins les Allemands. Ne pouvant atteindre à la perfection des verres filigranés, quelques fabriques, en Allemagne, produisirent, vers le milieu du seizième siècle, des vases décorés de peintures en couleurs d'émail. La forme de ces vases est presque toujours cylindrique; ils ne diffèrent que par la dimension, qui atteint quelquefois une hauteur de plus de 50 centimètres. Les peintures n'ont pas un grand mérite, mais elles portent un cachet d'originalité qui les fait rechercher. L'Empereur et les électeurs de l'Empire, l'aigle impériale portant des armoiries sur ses ailes, et des écus armoriés, en sont les motifs les plus ordinaires : il est très-rare d'y rencontrer d'autres compositions ; on y lit ordinairement des inscriptions et la date de la fabrication. La date la plus ancienne que nous ayons rencontrée est celle de 1553 sur un vase aux armes de l'électeur palatin, que conserve la Kunstkammer de Berlin. Cette fabrication paraît avoir cessé dans le premier quart du dix-huitième siècle.

Des artistes allemands ont produit, vers le milieu du dix-septième siècle, des verres

enrichis de peintures en couleurs vitrifiables, qui ont une bien plus grande valeur sous le rapport de l'art. Ce sont des vases ordinairement cylindriques, qui ne sortent pas de la dimension d'un gobelet. Les sujets qui recouvrent presque tout le contour du cylindre sont dessinés avec beaucoup de finesse; les peintures peuvent être comparées aux plus délicates peintures sur vitraux de la seconde moitié du seizième siècle. Elles sont le plus souvent exécutées en grisaille ou en camaïeu brun; on en voit cependant de polychromes. Ces verres émaillés sont fort rares. La Kunstkammer de Berlin en possède plusieurs, signés de Johann Schaper, de Nuremberg, avec les dates de 1661, 1665 et 1666; de Johann Keyll, datés de 1675, et un signé H. Benchert, daté de 1677. Cette fabrication paraît n'avoir eu que très-peu de durée. On peut en attribuer la cause à ce que, vers cette époque, le goût des vases émaillés disparut en Allemagne pour faire place à la mode des verres taillés et gravés (1).

II

Verrerie de Bohême gravée et verre coloré de Kunkel.

Dès le commencement du dix-septième siècle, certaines fabriques de Bohême avaient donné des vases d'une forme correcte, sinon gracieuse, qui, sans être d'un verre très-blanc, furent cependant enrichis d'ornements. Il en sortit des vases dans le style des verres vénitiens du quinzième siècle, avec des sujets travaillés à la pincette. Un vase de cette sorte, qui avait été acheté à la vente Bernal (2) pour Marlborough-house, doit être aujourd'hui conservé dans le Musée Kensington. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. A la fin du dix-septième siècle, elles avaient beaucoup amélioré leur fabrication, et produisaient des vases de différentes formes d'un verre assez épais, très-blanc et très-pur, qui pouvait recevoir une fine gravure. Des artistes distingués, en Allemagne et en Italie, furent employés, malgré la fragilité de la matière, à les décorer, à l'imitation de ceux de cristal de roche, d'ornements, d'arabesques et de sujets gravés en creux, remarquables par la composition, la pureté du dessin et le fini de l'exécution. L'introduction de la gravure du verre en Allemagne est attribuée à Gaspar Lehmann, qui travaillait à Prague vers 1609, sous la protection de l'Empereur. Son élève, George Schwanhard, produisit plusieurs bons ouvrages. Le goût très-prononcé qu'on eut au dix-septième siècle pour la gravure sur verre engagea des artistes à décorer des verreries vénitiennes de verre blanc, appartenant au quinzième ou au seizième siècle, de gravures exécutées soit au touret, soit au diamant. Le musée de Cluny conserve un verre à tige élevée, sur lequel est gravé le portrait en pied du prince Frédéric de Nassau, avec une inscription allemande; un autre verre, avec les armes d'Espagne; un gobelet à pied sur lequel on a reproduit une chasse avec une inscription hollandaise et la date 1664; et un grand verre avec les écussons des sept Provinces Unies : ces gravures sont faites au diamant (3). Il ne faudrait donc pas prendre pour des verres de Bohême des vases vénitiens dont la gravure n'a été faite souvent que plus d'un siècle après leur confection.

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der K. Kunst.*, p. 275.

(2) *Illustrated Catalogue of the Bernal Collection of Works of art.* London, 1857, n° 2905.

(3) Ils sont compris au catalogue de 1861 sous les nos 2273, 2274, 2275, 2270.

Les chimistes allemands, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apportèrent par leurs travaux de grands perfectionnements à l'art de la vitrification. Kunkel, chimiste de l'électeur de Saxe († 1702), qui a laissé un traité de la verrerie, se distingua entre tous. Il perfectionna les procédés de la coloration du verre, et produisit surtout un verre d'un beau rouge-rubis, avec lequel on fabriqua des vases aujourd'hui très-recherchés, et assez rares en dehors des musées de l'Allemagne, qui en ont recueilli un grand nombre.

§ II

VERRERIE FRANÇAISE ET ANGLAISE AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Les importations faites en France de vases de verre vénitiens étant devenues très-considérables, Henri II voulut soustraire son royaume à l'impôt qu'il payait à l'Italie, en le dotant de fabriques de verreries de luxe dans le genre de celles de Venise. A cet effet il attira en France un Italien nommé Theseo Mutio, qui avait le secret de la fabrication de ces verreries, et il l'établit à Saint-Germain en Laye, où celui-ci éleva ses ateliers (1). On trouve dans l'inventaire dressé après la mort de Henri II, en 1560, la description de quelques vases de verre qui pourraient bien provenir de la fabrique de Mutio : « Ung voere » d'émail blanc sur fond violet ; — ung petit vase de cristallin blanc garny d'argent » doré... ; — deux autres vases de voere retirans à agathe... » (2) Il existe encore au surplus quelques pièces de verrerie qui doivent être sorties de cette fabrique vénéto-française. Nous pouvons citer trois pièces que possédait la collection de M. d'Huyvetter de Gand (3) : un gobelet de forme conique élevé sur une tige à pied très-évasé, une aiguière et un bassin. Le gobelet, qui appartient maintenant à la collection de M. Félix Slade, figurait à la grande exposition de Manchester, où nous l'avons vu. Il est de verre jaunâtre et richement émaillé. On y voit un gentilhomme offrant un bouquet à une dame, et sur une banderole on lit : IE SVIS A VOVS ; la dame, tenant un cœur cadenassé, répond : MÕ CVER AVÉS. Dans un troisième compartiment se trouve un bouc léchant l'ouverture d'un vase à col étroit, et sur le bord cette inscription : IE SVIS A VOVS. IEHAN BOVCAV ET ANTOYNETE BOVC. Les costumes des personnages sont ceux de l'époque de Henri II. Nous donnons la reproduction de ce verre dans la vignette qui ouvre ce chapitre. La fabrique de Saint-Germain ne paraît pas avoir subsisté longtemps après la mort de Henri II ; le malheur des guerres civiles fut cause de sa ruine. Mais, en 1603, Henri IV établit de nouvelles fabriques à Paris et à Nevers (4). C'est à ces fabriques qu'on doit attribuer l'aiguière et le bassin de la collection d'Huyvetter. Ces deux pièces, de verre opalin, sont également enrichies de peintures en couleurs d'émail. Sur la panse de l'aiguière on a reproduit un boulanger devant son pétrin, avec cette inscription : VIVE LA BELLE QUE MON COEUR AISME. Le bassin porte la même inscription avec la date de 1625. Bien que Henri IV eût institué à grands frais les fabriques de Nevers et de Paris, elles ne firent que languir, selon de Thou, et il ne paraît pas qu'elles aient continué à produire des

(1) LEGRAND D'AUSSY, *Histoire de la vie privée des Français*. Paris, 1782, p. 185.
(2) Ms. Biblioth. nation, n° 4732, ancien fonds Lancelot, n° 9501, articles 201, 227 et 228.
(3) *Description des antiquités et objets d'art de la collection de feu Jean d'Huyvetter*. Gand, 1851, n°s 455, 456 et 457.
(4) LEGRAND D'AUSSY, *Histoire de la vie privée des Français*, t. III, p. 186.

verres de luxe. Sous le règne de Louis XIV, Colbert créa des manufactures de glaces, mais ne s'occupa pas de la verrerie de luxe, et les fabriques de vases de verre tombèrent en une telle décadence, qu'en 1759 l'Académie des sciences proposa pour prix l'indication des moyens propres à relever cette industrie. Le prix fut obtenu par le docteur Bosc d'Antic, qui fournit un excellent Mémoire sur l'art de la verrerie (1).

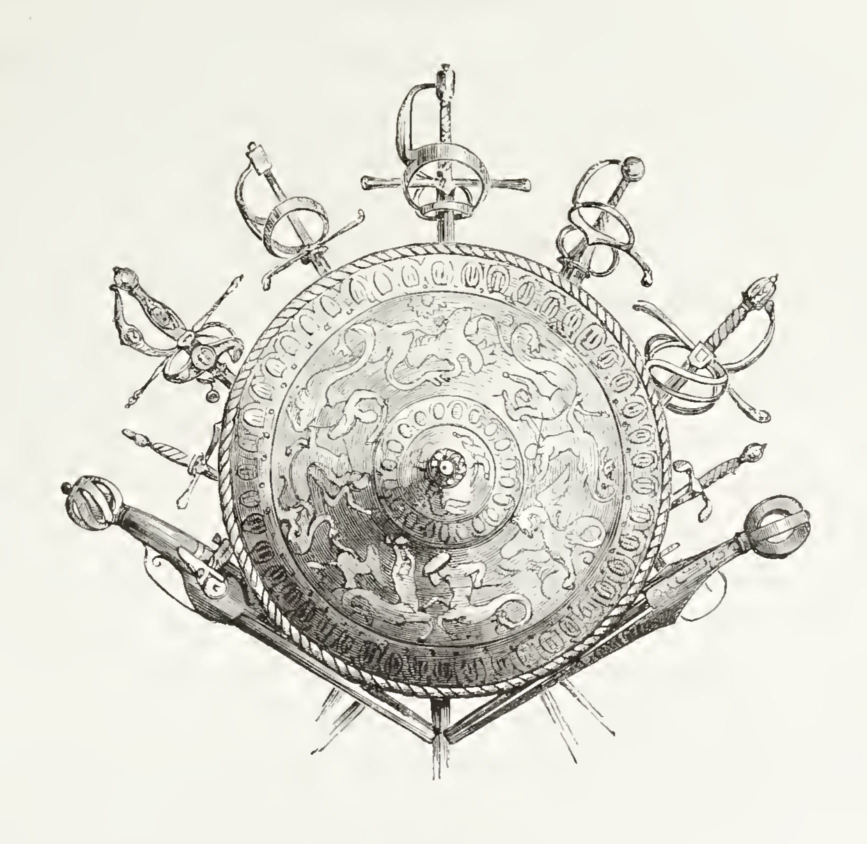
Durant le moyen âge, les fabriques de verre manquèrent complétement à l'Angleterre, qui se fournissait en France du verre à vitres, et empruntait à l'Allemagne des ouvriers pour la fabrication des vases de verre usuels (2). La reine Élisabeth (1558 † 1603) s'efforça d'attirer des verriers dans ses États. Cornélius de Launoy paraît être le premier qui ait fait en Angleterre quelques ouvrages de verre. En 1567, la reine fit venir des Pays-Bas un nommé Jean Quarre, originaire d'Anvers, et des ouvriers verriers, pour établir une manufacture de glaces dans le genre de celles qui existaient déjà en France. En 1615, Robert Mansell obtenait un privilége pour la fabrication et l'importation du verre. En 1670, le duc de Buckingham parvint à faire venir en Angleterre des ouvriers vénitiens; mais ils n'y établirent qu'une manufacture de glaces de miroir à biseau (3). Quant aux vases de verre de luxe, Venise, jusque vers le milieu du seizième siècle, fut seule en possession de les fournir à toute l'Europe, et lorsque les Allemands se mirent à fabriquer des verres émaillés, elle conserva sa prééminence dans l'art de la verrerie par l'invention des verres filigranés, qui eurent un succès prodigieux.

(1) *Œuvres* de Bosc d'Antic. Paris, 1780, t. Ier.

(2) Ven. Beda, *In Vita Benedicti.*— Muratori, *Antiq. ital. medii ævi*, t. II, p. 392. — Mabillon, *De liturg. gall.*, I, c. VIII.

(3) Ang. W. Francks, *Observations on Glass and Enamel.* London, 1858.





ART DE L'ARMURIER

§ I

ARMURES ET ARMES BLANCHES.

Il règne une grande incertitude sur le système d'armure employé durant les premiers siècles du moyen âge. Aucun monument complet ne nous est resté. Si l'on s'en rapporte aux miniatures de quelques manuscrits, comme le *Virgile* de la Bibliothèque vaticane, le volume des Discours de saint Grégoire de Nazianze, écrit pour Basile le Macédonien, la Bible de Metz et les Heures de Charles le Chauve, il serait à croire que le système d'armure des Romains aurait été à peu près conservé, tant dans l'empire d'Orient qu'en Occident, jusque vers la fin du neuvième siècle.

Le luxe qui régnait à Constantinople s'était étendu jusqu'aux armes. L'épée de Childéric, le seul monument de l'armurerie byzantine du cinquième siècle qui nous soit parvenu, fait assez voir avec quelle délicatesse de travail les armuriers grecs savaient traiter les armes de parade (1). En parlant de l'orfévrerie, nous avons fait connaître la richesse des armures et des armes portatives des empereurs Théophile et Basile, et des principaux personnages de leur suite (2). Nous n'ajouterons ici qu'une remarque, c'est que la cuirasse des deux empereurs était recouverte d'une tunique ou cotte d'armes qui devint plus tard en usage en

(1) Voyez-en la description tome Ier, page 253, et la reproduction, pl. XXVI.
(2) Tome Ier, page. 296 et 299.

Occident, et que c'est dès lors aux Grecs que les chevaliers qui se croisèrent pour délivrer le tombeau du Christ ont emprunté ce vêtement, qui était destiné à protéger l'armure contre les intempéries de l'air. Il ne suffit pas aux armuriers byzantins d'employer les métaux précieux dans les armures et dans les armes portatives, ils firent concourir les émaux à leur ornementation. Constantin Porphyrogénète nous apprend que l'on déposait dans l'oratoire de Saint-Théodore, qui dépendait de la salle du trône, les deux boucliers d'or émaillé de l'empereur; l'un des deux était enrichi de perles, et l'autre de pierres fines et de perles (1). Le fourreau de l'épée, conservé dans le trésor de Vienne comme ayant appartenu à Charlemagne, est encore une œuvre d'émaillerie byzantine du neuvième et du dixième siècle (2). Jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés (1204), les empereurs et les grands officiers de la couronne se distinguèrent par la richesse de leurs armes. Jean Comnène (1118 † 1143), vaillant soldat, ne craignait pas de se faire reconnaître dans les combats par la richesse de son armure. Au siége de Shizar, il courait de rang en rang, couvert d'une cuirasse et d'un casque d'or. Son successeur Manuel († 1180) fit son entrée à Antioche, portant une cuirasse que recouvrait une cotte d'armes de drap d'or semée de pierreries (3). Il donna dans cette ville un tournoi, dans lequel combattirent d'un côté des Grecs, de l'autre des Italiens. Les Grecs s'y présentèrent avec de brillantes armures. Le prince Gerhard, l'un d'eux, y parut sur un cheval blanc; sa cotte d'armes pouvait passer pour un chef-d'œuvre de broderie à l'aiguille, et son casque enrichi d'or était, dit l'historien, recourbé en forme de tiare (4).

Le goût pour les armes riches n'était pas moins vif en Occident à l'époque carolingienne. Charlemagne, malgré la simplicité habituelle de son costume, portait toujours une épée dont la poignée était d'or ou d'argent, et dans les occasions solennelles son glaive était enrichi de pierreries (5). A son heure dernière, Louis le Débonnaire envoyait à son fils Lothaire son épée enrichie d'or et de pierres précieuses (6). Nous avons déjà fait connaître le testament du comte Everard, gendre de Louis le Débonnaire, où l'on voit la description des belles armes dont il fait la distribution entre ses enfants (7). Malgré les calamités du dixième siècle, les grands seigneurs continuèrent à porter des armes d'un grand prix. Ainsi Flodoard nous apprend, dans son *Histoire de l'Église de Reims*, que, lors de la translation du corps de saint Remi, en 901, sous l'épiscopat d'Hérivée, un homme, profitant de la presse occasionnée par une grande foule de peuple qui s'était portée à la cérémonie, enleva à Richard, duc de Bourgogne, le fourreau, orné d'or et de pierreries, de l'épée qui pendait à sa ceinture (8).

On ne peut fixer au juste l'époque de transition entre le système d'armure des anciens et celui de la cotte de toile ou de peau recouverte de petites plaques de métal ou d'anneaux de fer. Le premier monument authentique où l'on trouve l'emploi bien précisé de cette

(1) *De cerim. aulæ Byzant.*, t. I, p. 640.
(2) Voyez-en la description tome Ier page 366.
(3) Lebeau, *Hist. du Bas-Empire*, t. XVI, p. 39 et 178.
(4) Nicetæ *Historia de Manuele Comn.*, lib. III. Bonnæ, p. 155.
(5) Eginhardus, *Vita Caroli*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.* t. II, p. 102.
(6) Anonymus, *Vita Ludovici imper.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 647.
(7) Tome Ier, page 367.
(8) Flodoardi *Eccles. Remensis histor. libri IV*, lib. IV, cap. xii. Parisiis, 1611, p. 349.

armure, c'est la célèbre tapisserie de la reine Mathilde, qui reproduit le fait de la descente de Guillaume, duc de Normandie, en Angleterre (1066), et sa victoire sur le roi Harold ; mais cette pièce de broderie appartient plutôt au commencement du douzième siècle qu'au onzième.

La cotte de mailles, qui a succédé à la cotte de peau recouverte de plaques ou d'anneaux de fer, paraît avoir été adoptée généralement après la croisade de Louis le Jeune (1150). Elle ne descendait d'abord qu'aux genoux, et finit par envelopper le corps entier, jusqu'aux extrémités des pieds et des mains, formant autour de la tête une sorte de capuchon ou capeline, qui pouvait à volonté se rabattre sur les épaules. On conçoit que de semblables systèmes d'armures n'admettent aucune espèce d'ornementation artistique. Leur beauté consistait uniquement dans la finesse et la bonne confection des plaques ou des mailles de fer, dont on reconnaît plusieurs sortes. Quant au casque, il était d'une grande simplicité ; jusque vers la fin du douzième siècle, il affecte la forme conique, se termine au sommet par une pointe plus ou moins aiguë, et présente souvent un prolongement qui descend entre les deux yeux jusqu'au menton, auquel on a donné le nom de nasal. A cette époque, on adopta pour les casques la forme cylindrique, quelquefois arrondie par en haut, souvent coupée par un plan horizontal. Ce casque, qui couvrait entièrement la tête, recevait le nom de heaume. On portait aussi le capel de fer, en forme de demi-œuf, qui ne couvrait pas le visage. Il se plaçait sur le capuchon de mailles, mais seulement au moment du combat, quand le besoin d'une défense plus complète se faisait sentir. On en verra un exemple dans le chevalier combattant une lionne, représenté dans le bas-relief de bois sculpté que reproduit la vignette en tête de notre chapitre de la sculpture en ivoire et en bois (tome Ier, p. 99). On possède aussi dans plusieurs pierres tumulaires, dans les anciens vitraux et dans les miniatures de quelques manuscrits, des représentations de chevaliers armés en guerre. L'une des plus belles et des plus complètes est la figure à cheval de Ferdinand III, roi de Castille, cousin germain de saint Louis, que l'on voit sur un vitrail à Notre-Dame de Chartres. Il est couvert depuis le casque, dont le haut est plat, jusqu'à la plante des pieds, d'une cotte de mailles. La tunique, qui couvre une partie des mailles, laisse voir le bras droit qui en est tout couvert ; la main même en est enveloppée entièrement. Le bouclier est chargé des armes de Castille (1). On voit par cette figure, par celle de Henri Plantagenet que reproduit la plaque émaillée du musée du Mans (2), et par plusieurs miniatures des manuscrits du douzième siècle et du treizième, que l'écu des chevaliers ne recevait alors pour toute décoration que des peintures reproduisant des emblèmes ou des armoiries.

Les différentes armures du onzième siècle à la fin du treizième n'avaient donc pas encore appelé le concours du ciseleur, du damasquineur et de l'orfévre. Il paraît que les chevaliers réservaient tout le luxe de l'habillement militaire pour la cotte d'armes, espèce de surcot qui recouvrait le jaque de mailles et descendait jusqu'aux genoux. Elle était ordinairement d'étoffe précieuse, souvent brodée richement de perles et ornée de pierreries. On la portait aussi de drap garni de fourrures recherchées. Les rois furent obligés

(1) Montfaucon en a donné une reproduction dans ses *Monuments de la monarchie française*, t. III, p. 163, pl. XXIX, n° 2. On trouvera d'excellentes reproductions de ces anciennes armures dans le *Dictionnaire du mobilier français* de M. Viollet-le-Duc, t. V, p. 65 et suiv.

(2) Voyez plus haut, pages 42, 136 et suiv.

de s'opposer au luxe que les chevaliers mettaient dans ce vêtement. Philippe-Auguste défendit à ceux qu'il avait désignés pour le suivre à la croisade l'usage du drap écarlate, du vair et de l'hermine, et Joinville nous apprend que saint Louis imita l'exemple de son aïeul.

Bientôt le changement qui s'opéra dans le système des armes défensives permit aux princes et aux chevaliers de déployer dans leurs armures un luxe réservé jusqu'alors aux instruments du culte, à la vaisselle des rois et aux joyaux des femmes. Dans la seconde moitié du treizième siècle, on avait commencé à appliquer sur le haubert de mailles des plaques de métal plein aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, particulièrement aux coudes et aux genoux. Au commencement du quatorzième, on adopta la cuirasse, le casque à visière entièrement clos, et quelques pièces de l'armure de fer plat. On peut, sans crainte de se tromper, dit M. Allou dans ses *Études sur les armes et armures du moyen âge*, fixer de 1320 à 1330 l'adoption de l'armure de fer plat (1). Les différentes parties de ce système d'armure ne furent cependant adoptées que pièce à pièce, pour ainsi dire. Jusque vers la fin du quatorzième siècle, le chevalier se revêtait d'abord du gambison, espèce de vêtement piqué et rembourré qui embrassait le corps ; sur ce vêtement il plaçait un plastron de fer bombé, et par-dessus cette double garniture, le haubert de mailles, qui descendait jusqu'à l'origine des cuisses ; le casque fermé, des brassards à cubitières, des cuissards avec genouillères, des grèves et des solerets pour les jambes et les pieds, complétaient cette armure défensive. La cotte d'armes recouvrait le haubert, comme dans le siècle précédent. Le blason du chevalier, exécuté en broderie, en formait l'ornementation la plus habituelle.

Les pièces de fer qui entraient dans ce système d'armure défensive ne reçurent pas encore à cette époque de riches décorations, si l'on en juge du moins par les fragments qui en subsistent. Les casques du quatorzième siècle qui existent dans quelques collections sont tout unis. Il y a lieu de faire exception pour les armures des princes et des grands seigneurs. Ces armures, dépouillées, à l'époque où elles cessèrent d'être en usage, des ornements d'or et d'argent qui les rehaussaient, ont été détruites ; mais les comptes et les inventaires des rois de France nous font connaître l'ornementation qu'elles recevaient. Cependant, au commencement du quatorzième siècle, les armures du roi même étaient encore assez simples. L'inventaire fait après la mort de Louis le Hutin († 1316) de ses armures et de ses armes décrit un assez grand nombre de « bras, colerettes, haubergon et camaus d'acier ; » une plate neuve couverte de samit (étoffe de soie) vermeil ; des grèves et des poulaines » d'acier » ; mais toutes ces pièces sans aucun ornement. Sur sept heaumes, un seul est doré, les autres sont d'acier poli ; sur cinq chapeaux ronds, il n'y en a que deux qui soient dorés ; de trois boucliers, deux sont « pains des armes le Roy », le troisième est d'acier. Le luxe est réservé pour les étoffes qui accompagnaient l'armure : « Une cote gamboisée de cendal » blanc, II tunicles (cottes d'armes) et I gamboison de brodeure des armes de France ». A cette époque, on commença à couvrir les chevaux de guerre de housses fort riches. Ainsi on lit dans l'inventaire de Louis X : « Cote braciere, houce d'escu et chapel de veluyau » (velours) et couvertures à cheval des armes le Roy ; les fleurs d'or de Chypre brodées » de pelles (perles) ». On y rencontre aussi pour le cheval « un chanfrein doré à testes de » liepars de l'oeuvre de Limoges ». Les épées seules sont fort riches : l'une est « garnie d'or

(1) *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, nouvelle série, t. IV.

» à esmaus de plite (cloisonnés) »; deux autres sont ornées d'argent émaillé ; un couteau a la gaîne enrichie d'or et d'émaux cloisonnés (1).

Le roi Jean, qui avait la prétention d'être un parfait chevalier, ne manqua pas de déployer dans ses armes le luxe dont il aimait à s'environner. A peine fut-il monté sur le trône (1350), qu'il chargea son orfévre Jean Lebraellier, habile sculpteur, de l'ornementation de ses armures. Le compte d'Étienne de la Fontaine, son argentier, dans lequel est transcrit le compte des dépenses faites chez Lebraellier, constate que de très-fortes sommes furent dépensées pour cet objet. Nous ne donnerons ici qu'un seul article de ce compte ; il suffira pour faire comprendre avec quelle richesse étaient traitées les armes du roi par cet artiste : « Pour » faire et forger la garnison (la garniture) d'un bacinet, c'est à savoir xxxv vervelles, vii bo- » cettes pour le fronteau tout d'or de touche (2), et une couronne d'or pour mettre sur icelluy » bacinet dont les fleurons sont de fueilles d'espine et le cercle dyappré de fleurs de liz ; et » pour faire et forger la courroye à fermer ycelui bacinet dont les clous sont de vousseaux » et de croisettes esmaillez de France (aux armes de France) ; le tout pesant ij mars vi onces » xvi est. d'or de touche (3). » Ainsi près de trois marcs d'or fin avaient été employés à l'ornementation du casque du roi chevalier. Cet article n'est pas le seul ; il y en a beaucoup d'autres. On en trouve un notamment au sujet d'une armure où il entre près de quinze marcs d'argent et une once d'or fin pour le dorer ; un autre décrit une armure très-riche pour le dauphin. Nicolas Waquier et Étienne Castel étaient les armuriers du roi. Ceux-ci forgeaient le fer des armures, les garnissaient de velours, de camocas et de cendal, taillaient les cottes d'armes et y faisaient broder en or trait les armoiries du roi ou du dauphin (4).

L'armure pleine, tout entière de fer plat, ne se montra que dans les dernières années du quatorzième siècle ou dans les premières du quinzième. On ne connaît pas d'armure complète remontant authentiquement plus haut que le règne de Charles VI : c'est alors que les armures commencèrent à recevoir des ornements.

Pendant presque toute la durée du quinzième siècle, la décoration des armures consista principalement en cannelures obtenues par le travail du marteau ; les ornements gravés par bandes ou repoussés commencent à se rencontrer sur quelques armures de la seconde moitié de ce siècle. Les épées et les boucliers de parade des grands seigneurs reçurent une riche ornementation. Nous citons pour exemple le bouclier ainsi décrit dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : « Ung bouclier de fer garny d'or, et au millieu » ung camahieu d'un lyon entre trois fusilz, et xii trasmines garnyes chacune d'un rubis, » d'un dyamant et d'une perle (5). » En Italie, où l'art de l'orfévrerie était alors pratiqué par les plus habiles sculpteurs, les orfévres furent souvent chargés d'exécuter des armes de parade entièrement d'argent, enrichies de figures et d'ornements sculptés et ciselés.

(1) *Inventaire des biens meubles de l'exécution le Roy Louis*... Ms. Biblioth. nation., n° 7855, ancien suppl. fr., n° 2340, f° 160 et suiv.

(2) L'or qui était d'un bon titre et qui pouvait subir l'épreuve de la pierre de touche.

(3) *Compte de Estienne de la Fontaine pour l'année* 1351. Ms. Arch. nation., K K. 8, f° 106 v°.

(4) On peut consulter les *Comptes de l'argenterie des rois de France au quatorzième siècle*, publiés par M. DOUET D'ARCQ, p. 127 à 129, 141 à 145.

(5) *Inventaire de Charles le Téméraire*. Ms. des Archives de Lille, publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 127.

En traitant de l'orfévrerie, nous avons cité les casques qui furent faits par Giovanni Turini et Antonio del Pollaiuolo.

Dès le commencement du seizième siècle, un luxe inouï s'introduisit dans les armures. Le sculpteur, le ciseleur, le graveur, le damasquineur, l'orfévre et l'émailleur, furent appelés à enrichir les armes de guerre de décorations dont les premiers artistes fournissaient souvent les dessins. Les casques et toutes les parties de l'armure de fer se chargèrent de figures, d'arabesques et d'ornements exécutés au repoussé, gravés, ciselés ou damasquinés d'or et d'argent; les boucliers, qui devinrent circulaires ou légèrement ovales, présentèrent souvent des sujets très-compliqués en bas-reliefs. Le cheval reçut une armure aussi riche que celle du cavalier; le chanfrein, pièce de fer qui couvrait la tête de l'animal de la nuque aux naseaux, se prêtait surtout au plus riches décorations. On finit par trouver le fer un métal trop vil pour les armures des grands seigneurs ; on le cachait souvent sous une riche dorure, et sir W. Raleigh renchérit sur tout cela en se présentant à la cour d'Élisabeth avec une armure d'argent massif.

Les épées de combat et de parade exercèrent l'imagination et le talent des artistes. Toutes les parties de la poignée furent enrichies d'ornements et d'arabesques en relief, et même de figurines de ronde bosse ou de haut relief taillées dans le fer avec une exquise délicatesse ; les fines gravures, la damasquinure et les émaux furent également employés à leur ornementation ; la garde prit une forme très-compliquée, d'une grande élégance (1).

Ce fut en Italie que s'exécutèrent les plus riches armures. On peut citer, parmi les plus fameux artistes en ce genre, Michelagnolo, orfévre, le premier maître de Cellini, vanté par Vasari pour les ciselures ravissantes dont il avait enrichi une armure de Julien de Médicis (2) ; Filippo Negrolo, de Milan, le plus habile ciseleur damasquineur de son temps (3), qui sculptait sur le fer d'élégants bas-reliefs, et qui se rendit célèbre par les belles armures de Charles-Quint et de François Ier; Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les princes de la maison de Farnèse; et Romero, qui en fabriqua de magnifiques pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare (4).

L'Allemagne compta aussi des artistes d'un grand mérite parmi les armuriers. Ce fut surtout à Augsbourg, où se trouvaient de si habiles ouvriers ciseleurs en métaux, que se firent les plus riches armures. Le Muséum historique de Dresde (*das historische Museum* ou Künstkammer) conserve une armure de Christian II, électeur de Saxe, fabriquée par Kollmann d'Augsbourg, qui peut aller de pair, quoique dans un autre genre, avec ce que les plus habiles artistes italiens ont fait de mieux. Elle est enrichie de bas-reliefs de cuivre exécutés par le procédé du repoussé, et terminés par une ciselure d'une admirable délicatesse; ces bas-reliefs découpés sont appliqués sur le fer. On doit encore citer Leigeber, artiste nurembergeois. Le même musée conserve de lui des épées dont la poignée et la garde sont ornées de figurines de ronde bosse ou de haut relief, d'une finesse exquise. La France a possédé aussi plusieurs artistes fameux dans le travail des armes ; mais nous ne

(1) L'inventaire fait en 1560, après la mort de Henri II (Ms. Biblioth. nation., n° 4732), contient à la fin la description de très-belles épées.

(2) Vasari, *Vita di Baccio Bandinelli.*

(3) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino.*

(4) Cicognara, *Storia della scult.*, t. II, p. 436.



ART DE L'ARMURIER

Bouclier en fer repoussé et ciselé

les connaissons que par les belles œuvres qu'ils ont laissées. Nous ne pouvons nommer qu'Antoine Jacquard, armurier à Bordeaux, qui florissait à la fin du seizième siècle. Il a gravé les fines ciselures en fer, dans le genre de Leigeber, qu'il exécutait sur les poignées d'épées.

De très-belles armures et des armes fort riches du seizième siècle sont conservées dans les musées publics de l'Europe et dans quelques cabinets particuliers. Dresde en possède une nombreuse et magnifique collection dans le musée historique qui est installé au palais de Zwinger. On y voit de brillantes armures italiennes et allemandes très-complètes et un grand nombre de belles armes, où l'on peut étudier complétement l'histoire de l'art dans son application aux armes de guerre durant le quinzième et le seizième siècle. A Vienne, on conserve dans le rez-de-chaussée des bâtiments du Belvédère une collection d'armures provenant du château d'Ambras, près d'Inspruck. On y voit environ cent cinquante armures italiennes et allemandes ayant appartenu à des empereurs d'Allemagne et à des princes de ce pays au quinzième et au seizième siècle. L'Armeria real de Madrid possède également une précieuse collection d'armes. La France est assez riche en armures et en armes de prix de ces époques. Nous devons signaler dans le Musée du Louvre : 1° Une armure complète de Henri II, de fer poli, véritable chef-d'œuvre exécuté par un artiste français : les compositions, les figures et les ornements en relief qui la décorent dans toutes ses parties sont exécutés au repoussé et terminés par la ciselure. — 2° Le bouclier dont nous donnons la reproduction dans notre planche LXXVI. — 3° Deux pièces dont on ne pourrait trouver les analogues dans aucune collection, à savoir, le casque et le bouclier de parade du roi Charles IX. Ils sont d'or et enrichis de sujets et de figures exécutés au repoussé et ciselés; les carnations sont colorées en émail ; le terrain sur lequel se livre un combat qui forme le sujet principal dans le bouclier, est teinté en émail translucide sur relief. Trente-deux médaillons de forme ovale, reliés par des branches d'olivier, composent la bordure du bouclier : les uns renferment la lettre K, initiale du roi, Karolus, qui est surmontée de la couronne royale; les autres, des fleurettes d'un joli goût en émail cloisonné translucide. Le casque est décoré dans le même style ; on y voit, comme sur le bouclier, des combats, une tête de Méduse, un masque de vieillard, des groupes de fruits et des trophées d'armes (1). Au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, on voit une armure de Henri II, de fer bruni enrichi de damasquinures d'or et d'argent qui reproduisent son chiffre et ses emblèmes.

Le Musée d'artillerie, qui renferme une quantité considérable d'armes de toute nature, possède des armures et des armes remarquables de l'époque de la Renaissance. Au point de vue de l'ornementation, qui seul nous occupe ici, nous citerons (2): 1° Les armures de François I[er], de François II, de Charles IX et de Henri III, de fer battu enrichi d'ornements ciselés et entièrement doré ; — 2° un casque de fer noirci, doré et damasquiné d'or, décoré de figures exécutées au repoussé et ciselées, qui a appartenu à Henri II ; — 3° une armure italienne (n° 63), dont la damasquinure d'or et d'argent est d'un goût excellent et d'une exécution parfaite ; — 4° une armure connue sous le nom d'armure aux lions (n° 65), qui a

(1) M. H. Barbet de Jouy a donné une description complète des armes et armures du Louvre, dans sa *Notice des antiquités... du musée des Souverains.* Paris, 1866.

(2) M. Penguilly l'Haridon a donné un excellent *Catalogue des collections du Musée d'artillerie,* Paris, 1862. Nous donnons au texte les numéros de ce catalogue.

sur le plastron de la cuirasse des bandes horizontales de feuilles de vigne damasquinées d'or, et dont le casque est formé d'une tête de lion d'un beau travail; — 5° une armure vénitienne (n° 67), où l'on remarque à la partie supérieure du plastron un bas-relief ciselé, qui représente une femme tenant une corne d'abondance et un enfant portant un flambeau; elle est en outre ornée d'une gravure qui reproduit un dessin décoratif des étoffes du seizième siècle; — 6° une armure italienne (n° 68), enrichie de figures de femmes et d'enfants, et de mascarons d'un grand style, dont les cartons sont attribués à Jules Romain.

Les casques les plus curieux sont ordinairement décorés de figures et de sujets repoussés et ciselés; il y en a un grand nombre de très-beaux au Musée d'artillerie. Nous citerons : 1° Un superbe casque de l'époque de Henri II (n° 129), enrichi de figurines, de mascarons et d'arabesques d'un goût exquis, et damasquiné d'or; il a pour cimier un dragon ailé de ronde bosse; — 2° le casque n° 130, exécuté au repoussé, ciselé et damasquiné d'or, où l'on voit un empereur romain à genoux devant une femme armée, qui lui montre dans le ciel la Vierge et l'Enfant Jésus; — 3° le casque n° 132, également de fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or, où l'on a représenté en bas-relief un guerrier assis, accompagné d'un Amour et d'un génie qui lui met une couronne sur la tête; — 4° le casque n° 133, dont le cimier est formé par le corps renversé d'un guerrier armé à la romaine, saisi à la barbe par deux Chimères à corps de femme. Ces casques sont de travail italien.

Les boucliers se prêtaient merveilleusement aux travaux de sculpture et de damasquinerie que nous venons de signaler sur les casques. Le Musée d'artillerie en possède un assez grand nombre. Nous n'en citerons que deux. Dans le premier (n° 14), des arabesques, où se trouvent des figurines et des masques, se détachent en noir sur un fond d'or. Le goût qui règne dans la composition des sujets et leur belle exécution font de cette pièce un des plus beaux spécimens de l'art de l'armurier en Italie au seizième siècle. Le second (n° 21), qui appartient aussi à l'art italien, est de fer repoussé, ciselé, doré et damasquiné, d'un travail remarquable. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit un bouclier traité au repoussé dans le style italien du seizième siècle.

Nous avons dit que les artistes armuriers de cette époque avaient déployé beaucoup d'imagination et de talent dans l'exécution des épées, dont la poignée avait pris des formes très-compliquées et très-gracieuses. Toutes les grandes collections d'armes que nous avons citées en renferment de très-belles en différents genres. La vignette qui ouvre ce chapitre reproduit les poignées de cinq belles épées qui appartenaient à la collection Debruge (1). La plus belle, au sommet du trophée, est de fer grisaille, enrichi d'incrustations d'émaux sur or. On voit sur le pommeau, d'un côté la figure de la Paix, de l'autre celle de la Guerre, au milieu d'attributs et d'arabesques du meilleur goût, qui s'étendent sur la garde et sur les quillons. Ces figures et ces ornements ont été gravés en creux, et les intailles, garnies d'une feuille d'or, ont été remplies d'émail. La fusée (c'est la poignée proprement dite), au contraire, est recouverte d'entrelacs élégants émaillés en relief. Cette épée, de l'époque de Henri II, est un véritable chef-d'œuvre. Elle appartenait à la magnifique collection d'armes de Napoléon III, qui a été exposée dans le musée rétrospectif en 1865 (2).

(1) *Description de la collection Debruge*, n°s 1403, 1402, 1397, 1401 et 1399. Ces numéros s'appliquent aux épées du trophée, en allant de gauche à droite.

(2) M. Penguilly l'Haridon, *Catalogue des collections du cabinet d'armes de S. M. l'Empereur*. Paris, 1865, n° 234.

§ II

ARMES DE JET ET ARMES A FEU PORTATIVES.

I

Armes de jet.

L'arc et l'arbalète étaient les armes de jet au moyen âge. L'arc ne pouvait admettre que fort peu d'ornementation. La forme de l'arbalète, au contraire, permettait à l'artiste armurier de l'embellir de divers ornements. On distinguait plusieurs sortes d'arbalètes; mais en principe l'arbalète se composait d'un arc d'acier et d'un fût de bois, nommé arbrier, sur lequel cet arc était fixé ; l'arbrier recevait le trait dans une rainure qui servait à le diriger. L'arbalète de guerre, qui était placée ordinairement dans la main des gens de pied de basse condition, était rarement décorée; mais l'arbalète à jalet, arme de chasse qui était surtout en usage au seizième siècle, reçut souvent une riche ornementation. Nous citerons en ce genre l'arbalète de Catherine de Médicis conservée au Louvre. Elle est de bois d'ébène; des fleurs de lis et des dauphins composent l'ornementation sculptée : un dauphin de ronde bosse est posé sur l'arbrier, et c'est une tête de dauphin qui termine le bois de l'arbalète; toutes les garnitures sont d'acier bruni finement ciselé et damasquiné d'or (1). Le Musée d'artillerie conserve quelques arbalètes richement décorées. Nous signalons une arbalète de travail italien, du milieu du seizième siècle, dont le fût sculpté est de bois d'if; on voit sur le manche un monstre qui poursuit un lézard (2).

II

Armes à feu portatives.

Les canons, dont on avait commencé à faire usage, suivant toute apparence, dans la seconde moitié du quatorzième siècle, faisaient un effet terrible dans les combats ; mais la difficulté de manier ces engins de guerre, et le petit nombre de canons qu'une armée pouvait alors traîner avec elle, avaient laissé à la chevalerie presque toute son importance : elle ne fut jamais plus brillante qu'à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, sous Maximilien en Allemagne, sous Charles VIII, Louis XII et François I[er] en France. On pensa donc à multiplier les ravages du canon en distribuant aux fantassins des armes à feu plus faciles à transporter et beaucoup plus meurtrières. Ce furent d'abord des coulevrines que deux soldats portaient dans les marches et qu'ils posaient sur des chevalets au moment du combat. Bientôt on réduisit encore le volume de ces armes, et on les enchâssa dans un bois ou couche, afin de permettre au fantassin de viser plus facilement ; on appliquait la joue sur cette couche recourbée, que l'on soutenait de la main gauche. Le feu était mis à la poudre du bassinet par la main droite armée d'une mèche. Cette arme reçut le nom d'arquebuse. Après l'arquebuse vint le mousquet, qui n'en différait que par

(1) N° 64 de la *Notice du musée des Souverains*, par M. Barbet de Jouy.
(2) N° 57 du *Catalogue*, déjà cité, de M. Penguilly l'Haridon.

son calibre et son poids, qui étaient beaucoup plus forts. Le poids de cette arme ne permettant pas de la soutenir d'une seule main, on imagina d'en faire porter le bout sur une fourche d'appui fichée en terre, qui reçut le nom de fourquine. Plus tard, on mit la mèche dans une pince longue et recourbée, nommée serpentin, qui portait le feu dans le bassinet par la pression du doigt sur une clef placée le long de la couche. La mèche présentait une foule d'inconvénients; elle fut remplacée par quelque chose de moins imparfait. On plaça sous le bassinet une roue d'acier qui en pénétrait le fond; sur cette roue venait se poser un fragment de caillou tenu par deux fortes mâchoires de fer, qui reçurent le nom de chien. Le rouet, le chien étant relevé, tournait avec une manivelle contre l'action d'un ressort qui, au moment de la détente, lui donnait une rotation si rapide, que le feu sortait de la pierre et allumait la poudre dans le bassinet (1). Ces armes reçurent le nom d'arquebuses à rouet. Vers le milieu du seizième siècle, on fit en Allemagne des pistolets à rouet.

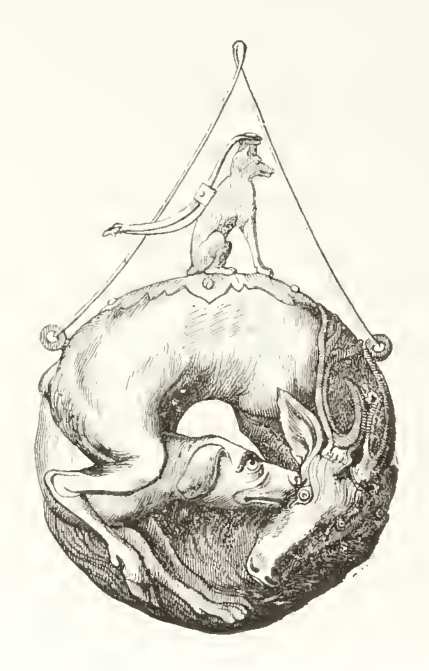
Du moment que les armes à feu furent devenues portatives, l'art s'appliqua à les décorer. Les canons des arquebuses, des mousquets et des pistolets furent rehaussés, comme les armures, de fines ciselures et d'ornements damasquinés d'or et d'argent. On enrichit la couche de fines incrustations; on y employa l'ivoire teinté de plusieurs nuances et les bois de différentes couleurs; souvent on la recouvrit de plaques d'ivoire où l'on grava des figures, des sujets et des ornements d'une grande délicatesse. La platine et la batterie reçurent aussi de belles décorations; on y cisela des ornements, des arabesques, des figures en relief, et souvent même de charmantes figurines de ronde bosse. La perfection à laquelle les arts du dessin étaient alors parvenus en Italie, en France et en Allemagne, permit de donner une grande valeur artistique à l'ornementation des armes à feu.

Toutes les collections d'armes renferment des arquebuses, des mousquets et des pistolets dont le fer et le bois ont été décorés de la façon que nous venons d'indiquer.

Les sculpteurs en bois et en ivoire, les damasquineurs, les ciseleurs et les graveurs n'ont pas négligé non plus d'exercer leur talent sur les poires à poudre. Il nous en est parvenu un assez grand nombre qui peuvent à juste titre passer pour des objets d'art.

Le cul-de-lampe de ce chapitre reproduit un joli pulvérin de bois sculpté.

(1) Carré, *Traité de la panoplie*, p. 308.





HORLOGERIE

§ I

DES HORLOGES.

L'antiquité n'a connu que les sabliers, les gnomons et les clepsydres pour indiquer la mesure du temps, et le moyen âge n'a pas eu d'autres instruments durant sept siècles. Le célèbre Boëce, qui cherchait à ranimer le foyer des sciences et des arts, s'occupait de leur construction. Une lettre de Théodoric, par laquelle il demande à Boëce une horloge à eau et un gnomon, nous en a laissé la preuve (1). Cassiodore, le savant secrétaire du roi des Ostrogoths, avait inventé une clepsydre compliquée de plusieurs rouages, qui fournissait l'indication des jours, des heures et des mois. L'art s'efforçait d'embellir ceux de ces instruments qui étaient destinés aux princes. Le calife Haroun-al-Raschid avait envoyé à Charlemagne une horloge à eau très-curieuse. « Elle était d'aurichalque, admirablement

(1) Cassiodori *Opera omnia*, Variarum liber primus, epist. XLV. Rothomagi, 1679, t. I, p. 21.

» composée par l'art mécanique ; le cours des douze heures faisait sa révolution sur la clepsydre. A l'accomplissement des heures, de petites boules d'airain en nombre égal tombaient sur une cymbale placée au-dessous, et, par leur chute, la faisaient tinter ; un même nombre de cavaliers sortaient par douze fenêtres (1). » Peu de temps après, Passificus, archevêque de Vérone, fit une horloge bien supérieure, qui marquait les heures, le quantième du mois, les phases de la lune ; mais ce n'était encore qu'une clepsydre perfectionnée, il lui manquait le poids moteur et l'échappement. Les horloges à roues dentées, auxquelles l'impulsion est donnée par un poids, ne parurent en Occident que dans les dernières années du dixième siècle. Cette invention a été attribuée au célèbre Gerbert, moine français, qui mourut pape sous le nom de Sylvestre II (1003) ; mais c'est une erreur : les horloges à roues étaient antérieurement en usage dans l'empire d'Orient. On en trouve la preuve dans un règlement rédigé par l'empereur Constantin Porphyrogénète (944 † 959) sur ce que chacun des officiers de la couronne avait à observer lorsque l'empereur devait marcher en campagne. On y voit que parmi les choses que le trésorier et l'intendant du domaine privé étaient chargés d'emporter dans leurs bagages, figurait « une petite horloge d'argent que l'intendant devait placer dans le coiton de l'empereur, à l'usage des veillées durant la nuit, et une autre de bronze, qu'il devait disposer dans le lieu où se tiendraient les gardes de la chambre (2). » Il ne peut être là question d'un gnomon, puisque ces horloges étaient destinées à donner l'heure pendant la nuit. Une clepsydre n'est pas plus admissible, à cause de la quantité d'eau qu'il aurait fallu apporter pour la faire marcher durant toute la nuit dans le lieu, tente ou chambre, que l'empereur devait occuper ; les clepsydres étaient toujours d'ailleurs des instruments d'une grande dimension. Les deux horloges qu'on emportait pour le service particulier de l'empereur pendant les veillées ne devaient donc être que des horloges portatives qu'on pouvait placer sur une table ou fixer aux murs d'une chambre. Il y a lieu de croire, par conséquent, qu'à la fin du dixième siècle ou dans les premières années du onzième, les artistes grecs, qui furent alors appelés en Occident pour aider à la restauration des arts, y introduisirent les horloges à roues dentées et à poids dont on se servait à Constantinople.

Dans les premières horloges, l'heure était uniquement indiquée par une aiguille portée sur l'axe d'une roue ; ce ne fut qu'au douzième siècle qu'on inventa un rouage dont l'office est de faire frapper, par un marteau sur une cloche, les heures que l'aiguille marque sur le cadran. On ne connaît pas l'inventeur de ce mécanisme. La première mention des horloges à sonnerie se trouve dans les *Usages de l'ordre de Cîteaux*, compilés vers 1120, où il est ordonné au sacristain de régler l'horloge de manière qu'elle sonne et l'éveille avant les matines. Il est ordonné aux moines, dans un autre chapitre, de prolonger la lecture jusqu'à ce que l'horloge sonne (3).

Les principales horloges qui furent faites au moyen âge sont, par ordre chronologique :

(1) Einhardi *omnia quæ exstant Opera*. Parisiis, 1840, t. I, p. 270.

(2) Constantini Porphyr. imper. *De cerimoniis aulæ Byzantinæ*. Bonnæ, 1819, t. I, p. 472.— Le mot *coition* est employé chez les auteurs byzantins, et dans le livre sur les *Cérémonies de la cour*, pour désigner non-seulement la chambre à coucher de l'empereur, mais encore tout endroit qui lui était destiné pour se reposer et changer de vêtements. (Voyez M. Jules Labarte, *le Palais impérial de Constantinople*, p. 57.)

(3) Dom Calmet, *Commentaire sur la règle de Saint-Benoît*, t. Ier, p. 179.

celle de Wallingford, bénédictin anglais, abbé de Saint-Alban († 1325); celle de la tour de Padoue, exécutée par Jacques de Dondis en 1344 ; celle de Courtrai, que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, fit transporter à Dijon en 1363; celle de Henri de Vic, qui fut faite par ordre de Charles V et placée dans la tour du Palais en 1370 : c'est la première que Paris ait possédée; celle du château de Montargis, faite également sur l'ordre de ce prince, par Jean de Jouvence, en 1380 ; et celle de Metz, exécutée en 1391 pour la cathédrale ; elle fut transportée en 1510 dans la tourelle orientale où on la voit aujourd'hui. Parmi les horloges les plus curieuses appartenant au quinzième siècle, il faut citer : celle de Lund en Suède ; celle de la cathédrale de Séville, qui date de 1401 ; celle que Lazare, Serbe d'origine, construisit à Moscou en 1404 ; celle de la ville de Lubeck, de 1405, et celle de la place Saint-Marc à Venise, qui fut exécutée par Gian Paolo Rinaldi, de Reggio, dans la tour construite par Pietro Lombardo en 1496.

Dès la fin du quatorzième siècle, les horloges furent enrichies dè figures et d'ornements sculptés qui en faisaient de véritables monuments artistiques. L'ornementation la plus ordinaire consistait en automates qui, par un moyen mécanique, frappaient les heures sur une cloche. Ces personnages reçurent dans les Flandres le nom de jaquemarts, qu'ils ont conservé. Mais certaines horloges possédaient un plus grand nombre d'automates qui reproduisaient des scènes. Ainsi, au moment où l'horloge de Lund sonnait les heures, deux chevaliers se rencontraient et se donnaient autant de coups qu'il y avait d'heures à sonner ; puis une porte s'ouvrait, et l'on voyait la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus dans les bras, recevant la visite des mages ; les rois se prosternaient et offraient leurs présents ; tout disparaissait ensuite, pour reparaître à l'heure suivante. L'ornementation de l'horloge de Venise est divisée en trois parties. Au-dessus du cadran, qui indique les heures, les phases de la lune et les signes du zodiaque, est une niche renfermant la figure de la Vierge avec l'Enfant. Dans certains jours de fête, une porte s'ouvre à sa droite, et il en sort un ange précédant les mages, qui se prosternent ; puis le cortége rentre par une porte à gauche. Plus haut, le lion de saint Marc se détache sur un champ d'azur. Enfin, sur la tour se tiennent deux jaquemarts, qui prennent à Venise le nom de Mores ; ils frappent les heures avec des marteaux sur une énorme cloche.

Le goût pour les grandes horloges mécaniques se perpétua au seizième siècle. Parmi les plus curieuses, on doit citer celle de Strasbourg, terminée en 1573 par Conrad Dasypodius, professeur de mathématiques à l'université de cette ville, et celle de Lyon, faite en 1598 par Nicolas Lyppius, de Bâle. L'horloge de Strasbourg a été modifiée en 1842 dans son mécanisme et même dans son ornementation ; mais il reste des dessins et des descriptions de l'ancienne, qui seule doit nous occuper. Disons très-succinctement en quoi elle consistait, afin de donner une idée du goût qui régnait au seizième siècle pour les grandes horloges mécaniques. L'édifice principal est accompagné à droite d'une tourelle qui renferme les poids, et à gauche d'un escalier en limaçon. Il est divisé en trois étages. A l'étage inférieur existait un globe astronomique, et en arrière un cadran de dix pieds de hauteur qui renfermait un calendrier perpétuel. Apollon et Diane étaient posés à droite et à gauche sur des piédestaux ; Apollon indiquait avec une flèche les jours de l'année. Chaque extrémité du second étage avait pour ornement un lion, dont l'un tenait les armes de la ville ; le cadran des heures était placé à cet étage, entre deux colonnes surmontées d'un entablement.

Quatre figures remplissaient les angles. Au troisième étage, était une roue sur laquelle étaient posés quatre jaquemarts représentant les quatre âges de l'homme ; en tournant, ils frappaient les quarts sur des cymbales. Au-dessus était la cloche des heures. On y voyait d'un côté le Christ, de l'autre la Mort : celle-ci, s'approchant à chaque quart d'heure, était repoussée par le Sauveur ; mais l'heure venue, la Mort la sonnait sans que le Christ s'y opposât. Le dôme de l'horloge, enrichi de figures, surmontait le troisième étage ; il renfermait un carillon. Sur la tourelle des poids était un coq qui, à chaque heure, déployait ses ailes et faisait entendre son chant.

Une autre horloge monumentale fort curieuse était celle que Henri II avait fait construire en 1550 pour le château d'Anet. Chaque fois que l'aiguille était sur le point de marquer l'heure, un cerf s'élançait de l'intérieur de l'horloge, poursuivi par une meute de chiens; bientôt les animaux s'arrêtaient, et le cerf sonnait l'heure avec un de ses pieds (1).

Il est à présumer que, du moment que les horloges à roues dentées et à poids eurent été inventées, on ne tarda pas à en faire de petites pour l'intérieur des appartements. Il en existait de cette espèce à la fin du treizième siècle. On en trouve la preuve dans l'inventaire de Charles V, où il est fait mention d'une horloge qui avait appartenu à Philippe le Bel (1285 † 1314) : « Ung reloge d'argent tout entierement sans fer, qui fut du Roy Philippe le » Bel, avec deux contre-poix d'argent remplis de plomb (2). » Il faut croire cependant que ces sortes d'horloges n'étaient pas encore très-communes au quatorzième siècle, car elles sont mentionnées en très-petit nombre dans les inventaires de cette époque.

Un perfectionnement introduit dans l'art de l'horlogerie, sous le règne de Charles VII, donna une très-grande extension à la fabrication des horloges : ce fut l'invention du ressort spiral, qui, placé dans un barillet ou tambour, remplaça l'action du poids moteur. Ce ressort spiral, pouvant se mouvoir facilement dans un espace très-étroit, permit d'exécuter des horloges portatives de petite dimension. Carovage ou Carovagius, qui vivait encore en 1480, est considéré comme l'inventeur des horloges portatives à sonnerie et à réveil.

Cette invention d'un Français excita l'émulation des horlogers italiens et allemands, et ce fut à qui produirait les horloges les plus extraordinaires. Il en existe encore un assez grand nombre de la première moitié du seizième siècle, qu'on peut regarder comme des prodiges de mécanique. On en voit qui, outre l'heure du jour et de la nuit, indiquent l'année, le mois, le quantième, le jour de la semaine, les fêtes de l'Eglise, les phases de la lune et le mouvement du soleil et des planètes à travers les constellations. Les plus simples renferment une sonnerie et un réveil. Paris, Blois, Lyon et Rouen en France, Nuremberg et Augsbourg en Allemagne, sont les villes où furent fabriquées les horloges portatives les plus remarquables par la complication de leur mécanisme et par l'élégance de leur ornementation.

Les horloges portatives ont ordinairement la forme d'un petit édifice circulaire, carré, hexagone ou octogone, dont le contour ou les angles sont enrichis de colonnettes, de pilas-

(1) M. Pierre Dubois, *Collection du prince Soltykoff*, Horlogerie. Paris, 1858, p. 41. — M. Dubois, dans son *Histoire de l'horlogerie* (Paris, 1849), a donné la gravure des horloges de Strasbourg, de Lyon, d'Iéna et de Venise, et tant dans cet ouvrage que dans sa Description des pièces d'horlogerie de la collection Soltykoff, la figure d'un grand nombre d'horloges portatives et de montres.

(2) Ms., Biblioth. nation., n° 2705, ancien 8356, f° 230.

tres, de caryatides ou de termes. Les champs sont enrichis de ciselures, de damasquinures et de figurines traitées avec délicatesse. Le petit monument est généralement couvert par une coupole ou terminé par un clocher qui renferment le timbre de la sonnerie, et qui sont souvent surmontés d'une figurine.

Le Musée du Louvre conserve de très-beaux spécimens d'horloges du seizième siècle. Ils proviennent la plupart de la collection Sauvageot. Les musées d'Allemagne ont également recueilli avec soin un assez grand nombre de ces anciennes horloges. Le trésor impérial de Vienne et la Kunstkammer de Berlin en possèdent de très-belles. Les plus curieuses sont au Grüne Gewölbe de Dresde. On y trouve notamment un ouvrage de Werner, horloger d'Augsbourg († 1544), où l'on voit un centaure qui tire une flèche à chaque heure, et une pendule à carillon en forme de clocher, de J. Schlottheim, de la même ville, qui présente un mécanisme fort ingénieux.

La vignette de ce chapitre reproduit une horloge du commencement du seizième siècle ; le cul-de-lampe de la table des matières, à la fin de ce volume, en donne une qui appartient à l'époque de Henri II. On continua au dix-septième siècle à faire des horloges portatives. La planche CXLII de notre album en offre une des plus gracieuses.

§ II

DES MONTRES.

Les horloges portatives conduisirent à fabriquer des instruments plus petits encore, auxquels on donna le nom de montres. On ne sait pas précisément dans quelle année ni dans quel lieu on commença à en faire. L'habile horloger M. Dubois, qui a fait une étude toute particulière de l'histoire de son art, en reporte l'invention à la fin du règne de Louis XI. Il réfute la croyance assez générale que les montres sont originaires de Nuremberg. « Rien ne la justifie, dit-il; les montres d'un petit volume sont nées en France, et » elles s'y sont perfectionnées plus que partout ailleurs. Sans doute on a fait des montres » à Nuremberg et dans d'autres villes d'Allemagne dès l'époque de Charles-Quint, mais » le nombre en est très-restreint; j'en ai acquis la conviction en visitant les collections pu- » bliques et particulières de l'Europe, et notamment celles de l'Autriche et de la Prusse, » dans lesquelles on trouve une grande quantité de montres françaises (1). » Nous avions fait la même remarque.

Les premières montres fabriquées en France sont de forme cylindrique ; la boîte, assez épaisse, est enrichie d'arabesques ciselées et découpées à jour. A Nuremberg, elles reçurent au contraire une forme ovoïde, qui leur fit donner le nom d'œufs de Nuremberg. Sous François Ier, on en fabriquait déjà d'extrêmement petites. Myrmécide, horloger parisien, aurait fait, suivant Panciroli, des montres de la grosseur d'une amande, dès l'origine de l'invention. Les formes que les artistes adoptaient de préférence étaient celles de la coquille, de la croix pectorale, de la croix de Malte. Myrmécide en a signé un grand nombre en

(1) *Collection du prince Soltykoff. Description des instruments horaires du seizième siècle, précédée d'un Abrégé historique de l'horlogerie au moyen âge et pendant la Renaissance.* Paris, 1858, p. 78.

forme de croix. On en faisait encore de carrées, d'ovales, de rondes, d'octogones ; on en voit aussi en forme de tulipe. On conçoit très-bien que, dans les premiers temps, les heureux possesseurs de ces petits instruments aient éprouvé le désir d'en voir fonctionner le mécanisme, aussi les horlogers ne tardèrent pas à les disposer dans une cuvette de cristal de roche, dont ils s'attachèrent à rendre les formes gracieuses. Jolly et Sennebier, horlogers à Paris, furent les premiers qui en fabriquèrent en forme de croix ; les montres octogones sortirent de l'atelier de Bouhier, habile horloger de Lyon. La planche CXLIII de notre album reproduit une des plus jolies montres de cristal de roche qui aient été conservées. Le cul-de-lampe de ce chapitre en offre une en forme de croix. Dans la seconde moitié du seizième siècle, lorsque le mécanisme des montres n'excita plus la curiosité, on les renferma dans des boîtes d'argent de différentes formes, qui furent enrichies de fines gravures, de nielles et d'émaux. On en fit de cristal blanc ou coloré, dont les ornements gravés en creux furent remplis d'émaux de diverses couleurs. Nos lecteurs en verront une de ce genre sur la planche CXLIII de notre album. Nous avons expliqué les procédés d'exécution de ces jolis bijoux, en traitant de l'orfévrerie (tome II, page 136). Plusieurs des graveurs du seizième siècle, connus sous le nom de petits maîtres, ont publié de charmantes estampes reproduisant des sujets de montres. On en trouvera surtout dans les œuvres d'Etienne de Laulne et de Blondus.

Le Musée du Louvre possède un assez grand nombre de fort jolies montres du seizième siècle, qui proviennent en grande partie de la collection Sauvageot.

Les boîtes de montres d'argent, de même que celles de cristal de roche, reçurent les formes les plus diverses jusque sous Louis XIII. A cette époque, les horlogers adoptèrent généralement la forme ronde, plus ou moins aplatie, qui s'est conservée jusqu'à nos jours. La peinture en émail, dans le genre de Toutin, se prêtait très-bien, par le fini de son exécution, à l'ornementation des boîtes de montres ; on employa fréquemment ce genre de décoration sous Louis XIII et sous Louis XIV, et ces fines peintures, encadrées dans une couronne de pierres précieuses, ont fait des montres de ce temps des bijoux d'un grand prix.



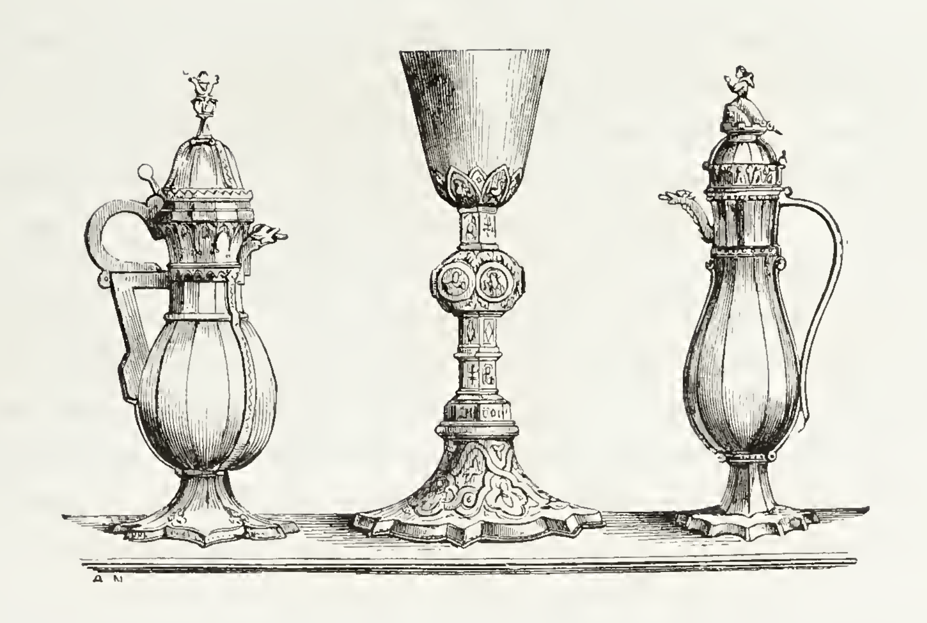


Pinleve lith.

MOBILIER RELIGIEUX

Calices, Burettes, Encensoir

Imp. Lemercier & Cie Paris



MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX

CHAPITRE PREMIER

MOBILIER RELIGIEUX.

Les monuments religieux que leur destination a préservés de la destruction sont à peu près les seuls que nous ayons pu citer à l'appui de l'historique que nous venons de donner des arts industriels au moyen âge. Aussi l'histoire du mobilier religieux, au point de vue de l'ornementation, qui seul doit nous occuper, a-t-elle été déjà retracée par la description que nous avons fournie d'un très-grand nombre d'objets appartenant à chacun des siècles du moyen âge, et par l'appréciation que nous en avons faite. Nous devons donc ici, pour ne pas tomber dans des redites, nous en tenir à donner quelques aperçus généraux, et à résumer pour ainsi dire ce que les monuments de sculpture, d'orfévrerie et d'émaillerie religieuse, que nous avons décrits, ont déjà appris à nos lecteurs.

§ I

LE CALICE ET SES ACCESSOIRES.

Les calices étaient de plusieurs sortes au moyen âge (1). Outre le calice qui servait au prêtre dans l'oblation du saint sacrifice, les anciens auteurs font mention de calices nommés *ministeriales* ou *scyphi*, qui étaient destinés à contenir le vin consacré que le prêtre distribuait aux fidèles, à l'époque où la communion sous les deux espèces était en usage (2),

(1) Voyez tome Ier, page 354.

(2) *Ordo romanus*, ap. Mabillon, *Musæum italicum*, t. II, § VIII, n° 14, p. LVII.

et de calices qui ne servaient que pour l'ornement des églises, et surtout des autels. En traitant de l'orfévrerie, nous avons signalé un grand nombre de calices exécutés pour la célébration de la messe. Nous avons également fourni plusieurs exemples de ces calices *ministeriales*, qui étaient ordinairement munis d'anses et d'un poids considérable. Nous rappellerons seulement ceux qui furent offerts par Charlemagne à la basilique de Saint-Pierre, lors de son couronnement. Ils étaient au nombre de trois, et d'or très-pur : le premier, à deux anses, pesait 58 livres, et était orné de pierres précieuses; le second 37 livres, et le dernier 36 (1). Il en existait un dans le trésor de l'église de Mayence, dont la hauteur était de plus d'un mètre; son poids était tel, qu'un seul homme ne pouvait le soulever de terre (2). Quant aux calices qui n'étaient destinés qu'à l'ornementation, nous les avons fait connaître dans la description que nous avons donnée de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, où un grand calice d'argent était suspendu dans les entre-colonnements des quarante-quatre colonnes qui bornaient la nef principale. On en voyait également entre les grandes colonnes de la basilique de Saint-Paul hors des murs (3). Le pape Léon IV en avait fait placer seize autour de l'autel, à Saint-Pierre (4).

Des matières très-diverses ont été employées dans la fabrication des calices. Il est certain que dans les premiers siècles du christianisme, on se servait de calices de bois. On a cité bien des fois cette parole de saint Boniface, évêque de Mayence († 755) : « Autrefois » des prêtres d'or se servaient de calices de bois; maintenant, au contraire, des prêtres » de bois se servent de calices d'or. » Les calices de verre étaient également en usage dès l'origine. D'Agincourt en a publié deux qui ont été trouvés à Rome, dans les Catacombes (5) ; nous avons fait connaître, en traitant de la verrerie, le mode d'ornementation qu'ils recevaient (6). D'après Yves de Chartres, un concile tenu à Reims en 803 aurait interdit les calices de bois, de verre et de cuivre. Cependant on faisait encore usage de calices de verre dans le courant du neuvième siècle, et même au onzième. Ainsi nous trouvons parmi les objets de la chapelle du comte Everard, gendre de Louis le Débonnaire, un calice de verre enrichi d'or et un calice d'ivoire (7). Saint Bernward, évêque d'Hildesheim († 1022), avait exécuté de ses mains un calice de verre, en même temps que deux autres d'agate onyx et d'or (8). L'empereur Henri II († 1025) donnait à l'église Saint-Viton, de Verdun, un calice de verre et un autre d'onyx montés en or (9).

Les calices ont toujours consisté dans une coupe soutenue par une tige, qui est garnie d'un nœud, et qui repose sur un pied ; mais la forme a beaucoup varié dans le cours des siècles. Les premiers calices devaient avoir conservé les formes de l'antiquité. Ils étaient généralement munis d'anses. Le plus ancien livre sur les rites de l'Église romaine, qui est connu sous le nom d'*Ordo romanus*, et que Mabillon fait remonter au temps de saint

(1) *Liber pontificalis*, in Leone III, t. II, p. 155.
(2) Conradus episc., *Chron. vetus rerum Maguntiacarum.* Francofurti, 1630, p. 16.
(3) Voyez tome II, pages 351, 355 et 360.
(4) *Liber pontificalis*, t. III, p. 81.
(5) *Histoire de l'art*, Peinture, pl. XII.
(6) Voyez page 367.
(7) *Testamentum Everardi comitis*, ap. Auberti Miræi *Opera diplom.*, t. I, p. 19.
(8) Tangmarus, *Vita Sancti Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rer. Brunsv.* Hanovræ, 1707, p. 522.
(9) Bertarius, *Gesta episc. Virdun.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, p. 49.

Grégoire le Grand († 604), en apporte la preuve. On y lit en effet que, lorsque le pontife dit, à la messe, ces paroles : *Per ipsum et cum ipso*, l'archidiacre prend le calice par les anses et le tient élevé devant lui (1). Dans le bas-relief qui provient de l'ancienne église de Monza, construite par Théodelinde en 595 (2), le sculpteur a reproduit les dons faits par la reine des Lombards à cette église, et parmi ces dons on voit plusieurs coupes de forme semi-ovoïde, qui ne peuvent être que des calices. Il y en a deux qui sont garnis d'anses. Quelques monnaies mérovingiennes portent au revers des calices à anses. M. Bourassé en a reproduit trois de Caribert et de Dagobert I[er], et M. Barthélemy un autre (3). Nous croyons qu'on peut regarder comme un calice qui aurait appartenu à la chapelle de Sigismond, roi de Bourgogne, le petit vase trouvé à Gourdon, que nous avons fait reproduire dans la planche XXX de notre album (4). La forme semi-ovoïde aurait été conservée aux calices durant toute l'époque carolingienne, si l'on en juge par celui qui avait été exécuté pour Tassilo, duc de Bavière, qui doit être le seul monument subsistant de cette époque. Nous l'avons décrit tome I[er], page 373, et le cul-de-lampe de l'explication des planches du premier volume (p. 442) en donne la reproduction. Lorsque après l'obscurcissement du dixième siècle on vit s'ouvrir une ère de renaissance, de nouvelles formes furent adoptées. La coupe des calices devint hémisphérique, le nœud de la tige fut bien accentué, et le pied, de forme circulaire, reçut un diamètre égal ou à peu près à celui de la coupe. Cette forme, un peu lourde peut-être, mais d'un style sévère et bien appropriée à la destination des vases, se prêtait parfaitement à une riche ornementation. Ces calices sont généralement peu élevés, et la coupe est large. Martène et Durand, lorsqu'ils visitèrent l'abbaye de Clairvaux, dirent la messe avec le calice de saint Bernard et avec celui de saint Malachie. « Ils n'ont pas, disent-ils, un demi-pied de hauteur, mais la » coupe est fort large et peu profonde (5). » Les mêmes formes ont été conservées, avec peu de modifications, durant le onzième, le douzième et le treizième siècle.

Ce fut sans doute aux artistes grecs, qui furent, à la fin du dixième siècle et au onzième, les promoteurs de la renaissance en Occident (6), que l'on dut ces formes nouvelles : le beau calice byzantin appartenant à la Bibliothèque nationale en est en effet le plus riche et le plus élégant spécimen. Nous avons donné la description de cette belle pièce d'orfèvrerie tome I[er], page 342, et nous en offrons la reproduction dans notre planche LXXVII. Nous donnons sur la même planche, dans les figures 2, 3, 4 et 5, divers spécimens de calices du onzième, du douzième et du treizième siècle, parmi lesquels il y en a un à anses. Durant ces époques, on en fit encore en effet de cette forme. Suger avait fait disposer de cette manière une coupe d'agate orientale dont il avait fait un calice ; Félibien nous en a conservé la figure (7).

Au quatorzième siècle, le style des instruments du culte change complétement. Les

(1) Mabillon, *Musæum italicum, Primus ordo Romanus*, p. 1.

(2) Nous en avons donné la description tome I[er], page 314.

(3) M. Bourassé, *Dictionn. de l'archéol. sacrée*, p. 1291. — M. Barthélemy, *Nouveau Manuel de numismatique*, Atlas numism. moderne, pl. I, fig. 68.

(4) Voyez notre tome I[er], page 272 et suiv.

(5) *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, 1[re] partie, p. 99.

(6) Voyez tome I[er], page 74 et suiv., et 80 ; t. II, page 200 et suiv.

(7) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, pl. III et VI.

calices sont plus élevés, la coupe devient semi-ovoïde ou conique; on abandonne la forme circulaire pour les pieds, qui sont découpés en lobes, en contre-lobes ou en arcs de formes diverses avec des angles saillants. Les calices conservèrent ce style au quinzième siècle. Nous renvoyons pour plus de détails au titre de l'Orfévrerie (tome II, pages 34 et 58). La planche LV de notre album reproduit un calice du commencement du quatorzième siècle, et nous donnons sur notre planche LXXVII la figure d'un autre calice du quinzième.

Au seizième siècle, les calices prirent une forme encore plus élancée, et s'éloignèrent davantage de la sévérité du style qui caractérisait les vases sacrés du treizième siècle. La coupe se couvrit de ciselures et d'émaux; le nœud fut enrichi de figurines de ronde bosse ou de haut relief; la tige fut souvent remplacée par des figures entières, et le pied resta découpé de façons fort diverses. Voici la description que donne Cellini d'un calice que lui avait commandé Clément VII : « A l'endroit du bouton du calice, j'avois fait trois figures » de ronde bosse assez grandes qui représentoient la Foi, l'Espérance et la Charité. Sur » le pied j'avois sculpté dans trois médaillons circulaires qui correspondoient aux figures » trois sujets en bas-relief : la Naissance du Christ, la Résurrection et le Crucifiement de » saint Pierre la tête en bas (1). » On peut juger par là du style qui dominait à l'époque de la Renaissance dans l'exécution du mobilier religieux. On trouve sur la planche LXXIII de notre album un calice qui fera connaître la forme des calices de ce temps, et donnera une idée de la richesse d'ornementation qu'on y déployait.

La patène a été employée de toute antiquité dans le ministère des autels. A partir d'Adrien I[er], elle accompagne toujours le calice (2). Elle a participé dans tous les temps à sa riche ornementation. On y voyait des sujets pieux exprimés, soit par la ciselure, soit par des nielles, soit par des émaux. En dehors des patènes unies aux calices destinés au prêtre célébrant la messe, on trouve dans les auteurs la mention de patènes qui avaient un poids considérable. Le pape Léon III en avait fait faire une d'or qui pesait 28 livres 9 onces (3). Ces patènes, comme les calices *ministeriales*, servaient à distribuer l'eucharistie au peuple (4).

Le chalumeau à l'aide duquel on a puisé pendant longtemps le vin consacré dans le calice a reçu également une riche ornementation, autant toutefois que sa forme pouvait le comporter. Cet instrument reçoit dans les auteurs ecclésiastiques les noms de *calamus*, *fistula*, *pipa*, *canulum*, siphon. Ainsi, nous trouvons dans l'inventaire du saint-siége de 1295, sous le titre de *canuli ad sacrificandum*, des chalumeaux ainsi décrits : « Un chalumeau » d'or avec six rubis, six saphirs, une émeraude et vingt-trois perles... et il a un globule » en ouvrage de filigrane. — Un chalumeau d'or avec deux petits manches et un pommeau » décoré de nielles (5). »

Le corporal, linge sur lequel repose l'hostie consacrée par le prêtre pendant le sacrifice de la messe, est renfermé dans une sorte de bourse qui reçoit aujourd'hui le nom de corporalier, et qu'on désignait au moyen âge par les noms de *pera*, *repositorium pro corporalibus*.

(1) *Vita di Cellini*. Firenze, 1830, p. 121.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 230 et seq.

(3) *Ibidem*, p. 13, 38, 51, 255, 281, 305.

(4) Bona card. *Opera omnia: Rer. liturg. libri*, lib. I, cap. xxv. Paris, 1739, p. 292.

(5) *Invent. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.* Ms. lat. Biblioth. nation., n° 5180, f° 54.

La destination des corporaliers leur a valu très-souvent une riche ornementation. On lit dans la chronique de l'église de Mayence, qui était très-riche : « Il y avait trois calices d'or » avec leurs burettes et la pyxide aux hosties d'or pur enrichi de perles, et la pera aux » corporaux formée de fils d'or d'un admirable travail (1). » Dans l'inventaire du saint-siége de 1295 : « Une bourse pour les corporaux, d'argent doré, qui a, d'un côté, le Christ » sur la croix, avec la Vierge et saint Jean en relief, et, de l'autre côté, la figure du » Sauveur ressuscité (2) ». Et dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais de Paris, de 1340 : « Une bourse pour corporaux d'argent émaillé (3). »

Les burettes destinées à contenir le vin et l'eau nécessaires au sacrifice de la messe recevaient, au moyen âge, les noms d'*amæ*, *amulæ*, *ampullæ*, *urcei*. Elles sont désignées dans le premier Ordre romain parmi les vases qui accompagnaient le Pape. Les burettes ont été souvent exécutées avec les mêmes matières que le calice. Le *Liber pontificalis* en mentionne un grand nombre d'or et d'argent. Mais on de a fait aussi en matières précieuses, comme les agates et le cristal de roche. On conservait dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis deux burettes de cristal montées en vermeil et enrichies de pierres fines, qui avaient appartenu à Suger (4). Les burettes ont reçu, de même que les calices, une riche ornementation, et leurs formes ont subi dans le cours des siècles des modifications analogues. A la noble simplicité des premiers temps représentée par les burettes du musée chrétien du Vatican, qui sont reproduites sur notre planche LXXVII, succéda plus d'élégance. Des ornements ciselés et émaillés et des figurines enrichirent les burettes. On trouve dans l'inventaire du saint-siége de la fin du treizième siècle des burettes d'or et d'argent, et parmi celles-ci : » deux burettes d'argent doré, avec un pied, des anses et des couvercles (ornés) de quatre » anges, et d'émaux au milieu et à la jointure du col (5). » Au quatorzième et au quinzième siècle, les pieds sont découpés comme dans les calices. On en voit des spécimens reproduits dans notre planche LXXVII et dans la vignette qui est en tête de ce chapitre. Au seizième siècle, les burettes servent de motifs à de charmantes compositions. La sculpture, la ciselure et l'émaillerie sont appelées à les embellir. Le cul-de-lampe de l'explication des planches de ce volume en offre un bel exemple. Les burettes sont aujourd'hui posées sur un bassin destiné également à recevoir l'eau que l'on verse pendant la messe sur les mains du prêtre. Ces bassins, qui au moyen âge portent les noms de *aquamanile*, *aquimanile*, *vas manuale*, furent souvent exécutés en matières précieuses (6) et reçurent une riche ornementation. Parmi les dons considérables que Didier, évêque d'Auxerre, qui mourut dans les premières années du septième siècle, avaient fait à son église, figuraient des *aquamanilia* dont le manche était décoré d'une tête humaine (7) ; au commencement du onzième siècle, l'empereur Henri II donna à l'église Saint-Viton de Verdun un vase d'or pour laver les mains, avec les deux burettes de cristal (8). Les bassins à laver les mains du prêtre se faisaient ordinairement par paires ;

(1) CONRADUS, *Chron. vetus rerum Magunt.*, p. 15.
(2) *Invent. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f° 94.
(3) *Invent. de sanctuariis, jocalibus... ad regalem Capellam Paris. pertinent.*, Ms. des Archives nationales, J. 155, n° 14.
(4) FÉLIBIEN, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, pl. III.
(5) *Invent. de thes. Sedis Apost.*, f° 55.
(6) *Liber pontificalis*, passim.
(7) *Hist. episc. Autissiod.*, ap. LABBE, *Nova Bibl. mss. lib.*, pars prima, p. 413.
(8) *Gesta episc. Virdunensium*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, p. 50.

l'un des deux bassins, garni d'un goulot, d'un biberon, comme disent les vieux inventaires, servait à contenir et à verser l'eau sur les mains, l'autre à recevoir le liquide. On les nommait *pelves* et plus généralement *gemelliones*, parce qu'ils étaient pareils de forme. La destination de ces vases, qui depuis plusieurs siècles avaient été séparés l'un de l'autre, et qui se trouvaient enrichis le plus souvent d'ornements profanes, a été longtemps débattue entre les archéologues. Une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 57, fonds Saint-Germain), en offrant la représentation de l'emploi que nous venons d'indiquer des deux bassins jumeaux, a levé tous les doutes. Les documents écrits font voir au surplus que ces bassins allaient toujours par paires. En voici quelques exemples. Dans l'inventaire du trésor du saint-siége de 1295 on lit : « Deux grands bassins (*baccilia*) d'or avec deux » émaux, au fond, des écus du roi d'Angleterre, pesant vingt marcs et deux onces ; — » deux bassins d'or avec des images niellées (1). » Dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais, de 1340, on trouve « deux bassins (*pelves*) d'argent doré et émaillé » (2). On les retrouve plus amplement décrits dans l'inventaire de 1480 : « Deux bassins d'argent doré, » dont l'un a un biberon (*biberulus*) ; ils ont au fond plusieurs émaux de plique, et pèsent » ensemble 4 marcs 2 onces » . A la fin du même inventaire, on lit la description de deux de ces bassins, qui devaient appartenir au quinzième siècle et dont la destination est parfaitement expliquée : « Deux bassins (*pelves*) d'argent doré, au fond desquels sont les armes » de France émaillées ; l'un a un petit biberon (*biberulus*) pour verser l'eau, et l'autre est » pour donner au prêtre à laver (3). »

§ II

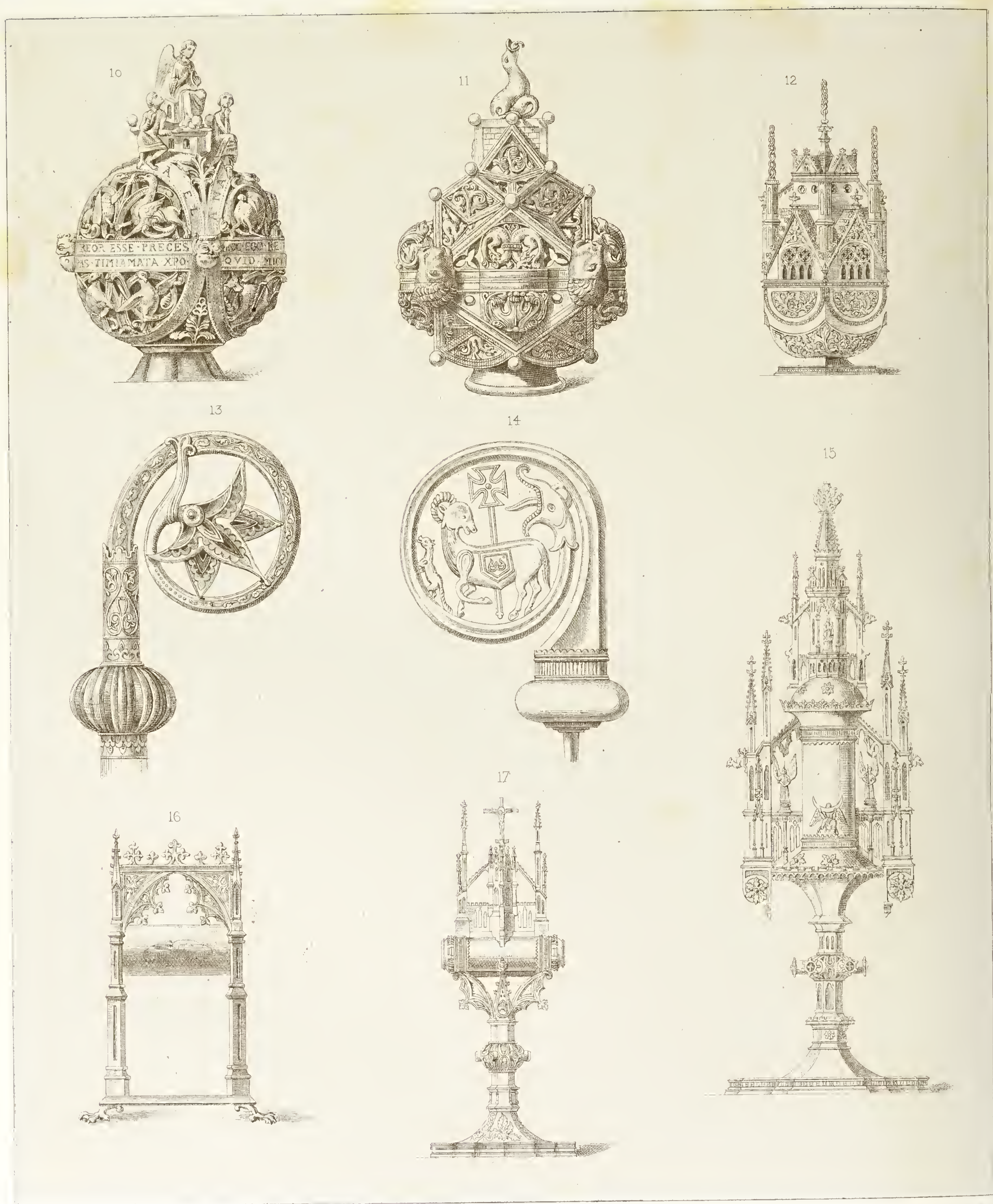
LES DIFFÉRENTS VASES DESTINÉS A BRULER L'ENCENS, ET LA NAVETTE.

L'usage de l'encens dans les cérémonies du culte remonte aux premiers temps de l'Église ; mais le vase dans lequel le parfum était brûlé a beaucoup varié de forme dans le cours des siècles. Ce vase est désigné par les plus anciens auteurs sous les noms de *thymiamaterium* et de *thuribulum*. Dans l'origine, ce n'était qu'une cassolette placée ou suspendue aux approches de l'autel. On n'a pas encore précisé l'époque où l'on diminua assez la grosseur de ces cassolettes pour en faire, au moyen de chaînes, l'ustensile que nous appelons encensoir. Il nous semble que le *Liber pontificalis* résout la question. On ne trouve en effet dans ce livre, jusqu'à la Vie de Léon III (795 † 816), que des *thymiamateria*, que leur poids ou certaines circonstances de la désignation font reconnaître pour des cassolettes pesantes. Ainsi, parmi les objets dont Constantin enrichit la basilique qui prit son nom, on trouve deux *thymiamateria* d'or très-pur qui pesaient 30 livres, et un *thymiamaterium* pesant 10 livres d'or et orné de toutes parts de quarante-deux pierres précieuses, qui était destiné à la chapelle où l'empereur avait reçu le baptême de la main de saint-Sylvestre. On lit encore dans la Vie

(1) *Invent. de thes. Sedis Apost.*, f° 8.

(2) *Invent. de sanctuariis, jocalibus... ad reg. Capell. Paris. pertinent.*, anno 1340. Ms. Archives nationales, J. 155 n° 14, ligne 36.

(3) *Invent. octavum reliq. jocalium... sacre Capelle Palat. regalis Paris.*, anno 1480. Ms. Biblioth. nation. suppl. lat., n° 165⁶, f°ˢ 3 et 32.



Pauleve lith.

MOBILIER RELIGIEUX

Encensoirs, Crosses, Monstrances.

Imp. Lemercier & Cie Paris

de Sergius (687 † 701) que ce pape fit faire un grand *thymiamaterium* d'or, décoré de colonnes et d'un couvercle, qu'il suspendit devant une image d'or de saint Pierre (1). Pour encenser les autels, on portait tout autour ces cassolettes fumantes. Le second Ordre romain, qui paraît remonter au huitième siècle, dit que pendant le *Credo* les acolytes portaient ces cassolettes au nez des assistants, *ad nares hominum*. Dans la Vie de Léon III, on trouve trois nouveaux vases qui reçoivent le nom de *thuribulum apostolicum*, et dont le poids indique assez un instrument portatif: l'un pesait 2 livres, et les deux autres 2 livres et quelques onces (2). Ce qualificatif *apostolicum* indique sans aucun doute qu'ils étaient à l'usage du Pape, qui le premier se serait servi d'un encensoir portatif. Les premiers encensoirs étaient probablement de forme globulaire. Nous trouvons dans l'inventaire du Dôme de Sienne de 1467 un article qui tend à le prouver: *Uno terribile tondo all' anticha d'argiento* : « Un encensoir rond à l'antique, d'argent (3). » Mais dès la fin du onzième siècle, on fit des encensoirs qui avaient l'aspect d'un petit monument. La description que nous a laissée le moine Théophile de la fabrication des encensoirs (4) nous apprend que toutes les ressources de l'art étaient mises à contribution dans leur exécution. Ils étaient souvent fabriqués d'or pur et enrichis de figures de ronde bosse. Nous en avons cité plusieurs des différents siècles du moyen âge et du seizième siècle, en traitant de l'orfévrerie. Nous en signalerons encore un qui se trouvait au treizième siècle dans le trésor du saint-siége, parce qu'il résume tout ce qu'on faisait pour l'ornementation de cet ustensile : « Un encen-» soir d'or avec beaucoup de figures, de clochers, de tabernacles et de bêtes d'or en relief » à l'endroit où pendent les chaînes, avec quatre émaux, pesant 5 marcs 4 onces et » demie (5) ». Nous avons fait reproduire sur nos planches LXXVII et LXXVIII quatre beaux encensoirs encore subsistants.

La navette, petit vase où l'on dépose l'encens, a participé à tous les embellissements dont s'enrichirent les encensoirs. Elle avait ordinairement la forme d'une coque de navire. Nous avons signalé plusieurs navettes dans notre historique de l'orfévrerie. Voici la description de l'une de celles qui sont mentionnées dans l'inventaire du saint-siége : « Une navette » (*navicula*) d'argent niellé, avec des images en relief, dont la coquille dorée est munie d'un » manche recourbé (6). » Les navettes ont été quelquefois exécutées en ivoire dans les anciens temps. Nous en trouvons une ainsi désignée dans un inventaire de 1275 du trésor de Monza, qui renferme la description de plusieurs objets remontant au septième siècle : « Un coffret d'ivoire enrichi de pierres fines, dans lequel on dépose l'encens (7). »

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 87, 88 et 310.
(2) *Ibidem*, t. II, p. 281 et 282.
(3) *Invent. del Duomo e dell' opera di S. Maria di Siena*. Archives du Dôme.
(4) *Diversarum artium Schedula*, lib. III, cap. LIX, LX et LXI.
(5) *Invent. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f° 56.
(6) *Ibidem*, f° 58.
(7) FRIZI, *Memorie stor. di Monza*, t. II, p. 131.

§ III

LES COLOMBES, LES PYXIDES, LES CIBOIRES, LES MONSTRANCES ET LES OSTENSOIRS.

Les tabernacles qui surmontent aujourd'hui l'autel, et dans lesquels on conserve les hosties consacrées, sont d'invention presque moderne. Un vase en forme de colombe est, croit-on, le plus ancien des vases eucharistiques. Dès le quatrième siècle ce vase était renfermé dans une tour. La tour, en effet, est toujours accompagnée de la colombe dans les descriptions que nous fournit le *Liber pontificalis* des donations faites aux églises de Rome par les souverains et par les papes, au quatrième siècle et au cinquième. Ainsi, Constantin offrit à la basilique de Saint-Pierre, qu'il avait fait construire, « une patène d'or pur avec une tour et une colombe ornée de pierres précieuses ». Le pape saint Innocent († 417) donna à la basilique des SS .Gervais et Protais « une tour d'argent » avec la patène et la colombe de vermeil » ; et le pape saint Hilaire († 468) fit don au baptistère de Saint-Jean « d'une tour d'argent ornée de dauphins et d'une » colombe d'or pesant deux livres » (1). Les tours étaient-elles suspendues en Italie au-dessus des autels? Mabillon prétend que non. Mais il est constant que chez les Grecs et dans la plupart des églises d'Occident, elles étaient attachées au centre du ciborium et suspendues au-dessus de l'autel. Ainsi Galla Placidia, princesse grecque, mère et tutrice de Valentinien III, après avoir fait construire à Ravenne l'église Saint-Jean-Baptiste au commencement du cinquième siècle, fit élever au-dessus de l'autel un ciborium porté par des colonnes d'argent, sous lequel pendaient des vases d'or et une colombe de ce métal (2). Jean-Baptiste Thiers a cité dans ses *Dissertations ecclésiastiques* (3) un grand nombre d'exemples de colombes suspendues. Dans les temps moins anciens, la colombe, posée sur un plateau et souvent entourée de rideaux, était suspendue au-dessus de l'autel par une tige; une chaîne coulant dans une poulie servait à monter et à descendre ce tabernacle mobile (4). Il reste encore dans les musées et dans les collections un assez grand nombre de ces colombes, surtout en émail de Limoges.

Dès les premiers temps de l'Église, on conservait encore la réserve eucharistique destinée aux malades dans des vases qui reçurent le nom de pyxides, de custodes et de ciboires. Nous avons cité la pyxide d'ivoire sculpté de l'église Saint-Ambroise de Milan, qui doit remonter au quatrième siècle. On suspendait souvent les pyxides au-dessus des autels comme les colombes : du Cange a réuni un grand nombre de textes qui le constatent. On a fait ces vases d'ivoire, de matières précieuses, d'or, d'argent et de cuivre. Ils ont dans tous les temps reçu la plus riche ornementation. L'inventaire du saint-siége de 1295 décrit une pyxide d'or enrichie de nielles du poids d'un marc trois onces, deux de jaspe et une d'ivoire montées en argent (5). Les plus communes étaient celles de cuivre

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 92, 131 et 157.

(2) *Spicilegium Ravennatis historiæ*, ap. MURATORI, *Rerum ital. script.*, t. I, pars secunda, p. 571.

(3) Chap. XXIX. Paris, 1688, p. 190.

(4) M. VIOLLET-LE-DUC, dans son *Dictionnaire du mobilier français*, au mot TABERNACLE, et dans son *Dictionn. d'archit.*, au mot AUTEL, a reproduit plusieurs exemples de ces suspensions.

(5) *Invent. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f°s 86 à 88.

émaillé de Limoges. Les pyxides ou custodes ont ordinairement la forme cylindrique et sont fermées par un couvercle. Le ciboire, d'une dimension plus grande que la pyxide, reçut ordinairement la forme globulaire et était élevé sur pied. Le ciboire d'Alpais, en émail de Limoges, qui appartient au Louvre, est un des plus curieux de ceux qui ont été conservés.

La monstrance, dont le nom a été remplacé par celui d'ostensoir, était destinée à mettre en évidence la sainte hostie quand on l'exposait à l'adoration des fidèles. C'est le plus moderne des instruments du culte. La fête du Saint-Sacrement n'a été instituée, en effet, qu'à la fin du douzième siècle, et comme, dans l'origine, l'hostie était portée dans un ciboire fermé, il n'est pas probable que les monstrances remontent au delà du quatorzième siècle. Elles ont été exécutées le plus souvent en matières précieuses, mais la forme a beaucoup varié. La plus ordinaire est celle d'un tube de cristal porté sur un pied et encadré dans des ornements empruntés à l'architecture ogivale. Quelquefois le cristal était porté par une figure de ronde bosse à laquelle d'autres figures faisaient cortége. Nous avons cité plusieurs monstrances de ce genre dans notre historique de l'orfévrerie. Nous citerons encore celle qui est décrite dans l'inventaire de la sainte Chapelle du Palais, daté de 1340, parce qu'elle doit être une des plus anciennes : « Deux anges » d'argent avec un petit vase en façon de phylactère pour porter en procession le corps » du Christ (1). » On en faisait encore en forme de croix. En voici un exemple : « Une » croix de calsidoine, garnye d'argent doré ; au milieu ung cristal pour mectre Corpus » Domini, ouvré aux costés de tabernacles, où il y a cinq images de sains et saintes d'ar- » gent blanc (2).... » L'usage des ostensoirs avec la figure d'un soleil rayonnant pour renfermer l'hostie ne remonte qu'au seizième siècle. Le plus ancien monument de ce genre que nous puissions citer est celui qui appartient au trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle, et que l'on regarde comme un don de Charles-Quint (3).

§ IV

LES CROIX.

Il est constant que dès l'origine de l'Église les chrétiens professèrent pour la croix une profonde vénération. Ils ont pu en retracer alors l'image sur les tombeaux ; mais on ne saurait dire à quelle époque ils commencèrent à en faire une reproduction matérielle, une reproduction sculptée. Il est probable que les croix pectorales, signes religieux que l'on pouvait facilement dérober aux recherches de la persécution, ont dû précéder les grandes croix que les prêtres tenaient à la main et offraient à l'adoration des fidèles. Aucun monument de date certaine ne présente celles-ci avant le cinquième siècle. Les deux croix d'or qui sont mentionnées dans le *Liber pontificalis* comme ayant été données par Constantin ne sont pas en effet des croix portatives, mais des croix de haut relief appliquées sur les

(1) Ms. Archives nationales, J. 155, n° 14.
(2) *Invent. de Charles le Téméraire*, publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 6.
(3) La reproduction en est donnée dans les *Mélanges d'archéologie*, t. Ier, p. 111, pl. XVIII.

sarcophages de bronze de saint Pierre et de saint Paul (1). Le texte le plus ancien qui fasse mention d'une croix sculptée serait postérieur à l'année 362. Saint Zénon, de Vérone, qui monta en cette année sur le siége épiscopal de cette ville, atteste, dans les écrits qu'il a laissés, avoir placé une croix en forme de tau sur le faîte d'une église qu'il avait bâtie (2). Dès le commencement du cinquième siècle, les croix portatives devaient être en usage. Dans les mosaïques de la chapelle des saints Celse et Nazaire, bâtie vers 440 par Galla Placidia (3), on voit le Christ portant une croix fixée au haut d'une hampe ; ce qui indique suffisamment l'usage de monuments de ce genre. Pour le sixième siècle, il ne peut y avoir aucun doute. Une grande croix d'or s'élevait au-dessus du globe qui surmontait le ciborium dans l'église Sainte-Sophie de Constantinople (4), et l'évêque saint Maximianus tient une croix à la main, dans l'une des grandes mosaïques de l'abside de la basilique de Saint-Vital, à Ravenne (5). Dès le sixième siècle, on avait représenté en peinture le Christ sur la croix ; mais les images sculptées, de ronde bosse, les crucifix, n'ont point été usités avant le neuvième siècle. La première mention qui en soit faite dans le *Liber pontificalis* se trouve dans la Vie de Léon III (6). Le crucifix ne fut placé sur les autels que beaucoup plus tard. On n'en trouve aucune mention ni dans les Ordres romains antérieurs au dixième siècle, ni dans le *Liber pontificalis*, ni dans les auteurs qui ont traité des offices divins avant le onzième siècle (7). Antérieurement à cette époque, les seules croix qu'on pût voir au-dessus de l'autel étaient celles qui surmontaient les ciborium et celles qui étaient attachées aux couronnes d'or et qu'on suspendait souvent au-dessous.

Sous le rapport de la forme, on reconnaît plusieurs sortes de croix : 1° celle en forme d'X, appelée *decussata*, ou croix de Saint-André ; 2° celle en forme de T, dite *commissa* ou *patibula* : le trésor de l'église de Monza conserve un petit médaillon ovale où le Christ est représenté sur une croix en forme de tau ; c'est un ouvrage byzantin antérieur au septième siècle ; 3° celle à quatre branches égales, qui est fort ancienne ; 4° celle dont la branche inférieure est plus longue que les trois autres, et qu'on nomme *immissa* : cette forme est la plus ordinaire ; et 5° celle à double traverse, qui est essentiellement grecque (8). Quant à la destination, on reconnaît aussi plusieurs sortes de croix : les croix d'autel, qui sont fixées sur un pied ; les croix de processions ou stationales, qu'on attache au haut d'une hampe ; les croix pectorales, que l'on porte au cou, et les croix reliquaires, qui sont destinées à renfermer des restes sacrés. Dès que les croix devinrent usuelles, elles furent exécutées avec les matières les plus précieuses et enrichies de pierres fines. Nous en avons cité un très-grand nombre des différentes sortes en traitant de l'orfévrerie et de l'émaillerie ; nous n'avons pas à fournir de nouvelles descriptions.

(1) In *S. Silvestro*, t. I, p. 92 et 95.
(2) S. ZENONIS EPISC. VERON. *Sermones*, lib. I, tract. 14, n° 3.
(3) Voyez-en la description tome II, page 343.
(4) On en trouvera la description tome Ier, page 290.
(5) Elles sont décrites tome II, page 355.
(6) *Liber pontificalis*, in *Leone III*, t. II, p. 264 et 306.
(7) J.-B. THIERS, *Dissertations ecclésiastiques*, chap. XVIII, p. 129.
(8) Voyez tome Ier, page 346.

§ V

LES COUVERTURES DES LIVRES LITURGIQUES.

L'art chrétien a déployé le plus grand luxe sur la couverture des livres liturgiques, et surtout des évangéliaires et des missels. L'ivoire, les métaux précieux et les pierres fines ont été employés à l'ornementation de ces livres. Quelquefois l'évangéliaire était renfermé dans une boîte qui n'était pas moins ornée que les reliures. Parmi les choses précieuses que Hildebert avait rapportées de Narbonne après avoir vaincu le roi des Visigoths Amalarik, figuraient vingt boîtes d'or enrichies de pierreries, destinées à renfermer le livre des Évangiles (1). Les deux tablettes d'ivoire des diptyques consulaires servirent dès l'origine de l'exercice public du culte à couvrir les livres saints. Mais des feuilles d'ivoire furent aussi fort anciennement sculptées avec cette destination spéciale. Les belles plaques byzantines que reproduisent nos planches IV et V, et qu'on doit attribuer au sixième siècle, ont dû être exécutées tout exprès pour décorer des évangéliaires. La couverture d'or que conserve la basilique de Monza, dont nous avons donné l'un des côtés dans notre planche XXVIII, et qui appartient également à l'art byzantin, est le plus ancien monument complet de ce genre.

Nous avons cité un très-grand nombre de couvertures de livres des différentes époques du moyen âge, et, outre celles que nous venons de mentionner, nous en avons fait reproduire plusieurs dans nos planches VI, VII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, LXII et LXIII, et encore dans les planches I et XXVI de notre album. Ces beaux exemples valent mieux qu'un plus long discours.

§ VI

LES PUPITRES ET LES LUTRINS.

On donne plus spécialement le nom de pupitre à un meuble léger et facilement transportable que l'on plaçait sur le jubé ou à l'entrée du chœur pour lire l'épître et l'évangile, et le nom de lutrin à un meuble de bois ou de métal disposé pour recevoir un ou plusieurs livres, et qui était placé au milieu du chœur des églises, à l'usage des chantres. Les écrivains qui se sont occupés de matières ecclésiastiques et les archéologues ne parlent que de ces deux sortes de pupitres. Quant à celui qu'on place aujourd'hui sur l'autel pour porter le missel, ils n'en disent mot, en sorte qu'on peut supposer qu'il n'en existait pas au moyen âge, ou tout au moins que ce meuble était de la plus grande simplicité, puisqu'on n'en trouve aucune mention ni dans l'énumération des dons faits aux églises, ni dans les anciens inventaires. Guillaume Durand, dans son *Rational des divins offices*, publié en 1284, dit en décrivant les cérémonies de la messe, et avant de traiter du *Kyrie, eleison* : « Le

(1) Gregorius Turon., *Hist. Franc.*, lib. III, cap. x.

» prêtre assistant met le missel sur un coussin moelleux (1). » Il semble bien résulter de ce passage qu'on ne mettait pas de pupitre sur l'autel au treizième siècle. Cependant nous trouvons un pupitre d'autel parfaitement décrit dans l'inventaire du saint-siége de 1295 : « Un pupitre, *lectorile*, d'argent doré, avec diverses pierres de verre, pour tenir le livre sur » l'autel, du poids de 9 marcs 6 onces (2). » Ce serait donc le Pape qui aurait commencé à se servir d'un pupitre pour porter le missel.

Quant aux pupitres portatifs pour lire l'épître et l'évangile, et aux lutrins fixes destinés à porter les livres de chœur et qui recevaient ordinairement le nom d'aigles, ils sont fort anciens. Doublet rapporte qu'au milieu de la première partie du chœur de l'église de l'abbaye Saint-Denis, « était posée l'aigle, ou poulpitre, de cuivre, enrichie des quatre » évangélistes et autres figures, donnée par le roy Dagobert, provenant de l'église de Sainct- » Hylaire de Poictiers » . Suger l'avait fait dorer (3). Nous avons déjà parlé d'un pupitre très-ancien, *antiquum*, décoré de sculptures en ivoire et d'animaux de cuivre que Suger avait fait réparer pour y poser le saint Évangile pendant qu'on en faisait la lecture (4). Il provenait sans doute de l'époque de Charlemagne. Le *Liber pontificalis* nous apprend aussi que Léon III avait donné à la basilique de Saint-Pierre « un pupitre, *lectorium*, d'argent » décoré, d'une très-grande dimension, pesant 154 livres » . Deux grands candélabres d'argent étaient établis devant ce pupitre, que le Pape avait destiné à la lecture des livres saints les dimanches et les jours de fête (5). Nous trouvons pour le neuvième siècle une autre mention d'un pupitre dans le *Liber pontificalis* : Le saint pape Léon IV, après le pillage de Saint-Pierre par les Sarrasins, en fit exécuter un d'argent, au sommet duquel brillait une tête de lion gravée en intailles (6).

A partir du onzième siècle et durant tout le moyen âge, le lutrin était ordinairement surmonté d'un aigle dont les ailes étendues portaient une tablette où l'on posait les livres. Les anciens lutrins sont très-rares. Il en existe un dans l'église Saint-Symphorien, à Nuits, qui date du milieu du quinzième siècle (7).

§ VII

LES CHANDELIERS D'AUTEL ET LES LAMPADAIRES USITÉS DANS LES ÉGLISES

Nous n'avons pas à établir ici que dès les premiers temps de l'Église il a été fait un grand emploi des lumières dans les cérémonies religieuses et dans l'intérieur des temples ; les écrivains qui ont traité des matières ecclésiastiques l'ont parfaitement prouvé. Nous ne nous occuperons même que très-succinctement des instruments destinés à porter les

(1) *Rational ou Manuel des divins offices*, livre IV, ch. XI, n° 9, traduct. de M. BARTHÉLEMY. Paris, 1854, t. II, p. 73.

(2) *Inventor, de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f° 40.

(3) *Histoire de l'abb. de Saint-Denis.* Paris, 1621, p. 286 et 245.

(4) SUGERII *Liber de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 348.

(5) *Liber pontificalis*, t. II, p. 281.

(6) *Ibidem*, t. III, p. 138.

(7) M. VIOLLET-LE-DUC en a donné la reproduction dans son *Dictionn. du mobilier*. Paris, 1858, p. 157.

lumières, parce que le sujet a été récemment traité par un archéologue qui avait toute autorité pour en parler (1), et que nous avons déjà nous-même fourni, dans le cours de notre travail, des renseignements sur les divers lampadaires des églises et cité une foule de monuments des différents siècles du moyen âge et de l'époque de la Renaissance.

J. B. Thiers a démontré dans ses *Dissertations ecclésiastiques* qu'on n'avait pas mis de chandeliers sur les autels avant le dixième siècle. Il aurait dû fixer peut-être une époque plus rapprochée, car le *Manuel des offices* de Guillaume Durand, publié à la fin du treizième, paraît établir que de son temps on n'en faisait pas encore usage. On lit, en effet, dans le chapitre où il traite de l'arrivée du pontife à l'autel, que « les cierges qui avaient marché » devant lui sont mis de côté...; les acolytes tiennent à la main les chandeliers jusqu'au » commencement du *Kyrie, eleison*...; quand le *Kyrie* est commencé, les acolytes mettent » quelquefois les chandeliers sur le pavé » . Ce ne fut qu'au quatorzième siècle, suivant toute apparence, qu'on fit usage de chandeliers à demeure fixe sur les autels. Aussi les chandeliers portatifs sont-ils assez rarement relatés dans les auteurs et dans les chartes antérieurement à cette époque. Mais dès les premiers siècles on allumait des lampes et des bougies devant les autels et devant les reliques des saints, et les églises étaient illuminées pendant le jour comme pendant la nuit par une quantité de lampadaires dont les formes ont été les plus diverses. Nous avons déjà fait connaître les lustres, les phares, les candélabres, les chandeliers et les couronnes de lumières qui servaient à l'éclairage des églises au moyen âge. Nous prions le lecteur de se reporter à ce que nous en avons dit en traitant de l'orfévrerie (2).

§ VIII

LA CLOCHETTE.

L'usage de la clochette, que l'on fait tinter à certains moments de la messe, n'est pas fort ancien. Il fut institué, suivant les uns, par le cardinal Guido, en 1194, suivant les autres, par le pape Grégoire IX (1227 † 1241); mais il paraît que ce pontife n'a fait que confirmer l'institution. Les clochettes ont participé à la riche ornementation dont on s'est plu à revêtir les instruments du culte. La plus ancienne qui soit connue est celle qui a été trouvée à Reims, et que M. Didron a rendue populaire en la faisant mouler et répandre dans le commerce. Il en a publié une très-bonne reproduction (3). Nous avons cité une clochette d'or, du trésor de Charles V.

(1) Le R. P. Ch. Cahier, *Couronne de lumières d'Aix-la-Chapelle*, dans les *Mélanges d'archéol.*, t. III, p. 1.
(2) Voyez tome Ier, pages 223, 355, 368, 381, 393, 401 et 422 ; tome II, page 109, et à la Table des matières.
(3) *Annales archéol.*, t. Ier, p. 459, et t. XIX, p. 99.

§ IX

LA PAIX.

Le baiser de paix, recommandé par saint Paul, avait été donné par l'accolade fraternelle depuis les premiers temps de l'Église jusque vers le milieu du treizième siècle; alors on lui substitua, par des motifs de décence, l'usage de l'*osculatorium*, ou instrument de paix. Le prêtre célébrant la messe le baise d'abord ; il est ensuite baisé par les ministres servant à l'autel, par le clergé et souvent par les assistants. La forme de cet objet n'ayant pas été déterminée par des règles liturgiques, les artistes ont pu donner carrière à leur imagination dans son exécution. Il se présente ordinairement sous la forme d'un petit tableau qui reproduit des figures saintes ou un sujet religieux. Il a été fait d'or, d'argent, de matières précieuses et orné d'émail. Nous avons cité un certain nombre de paix, en traitant de l'orfévrerie. Les plus remarquables paix sont celles d'Antonio del Pollaiuolo et de Maso Finiguerra, conservées toutes deux dans le musée des Offices à Florence ; celle de Francia, qui est au musée de Bologne ; celle de l'église d'Arezzo, de la seconde moitié du quinzième siècle, et celle qui est attribuée à Caradosso et que conserve la cathédrale de Milan (1). La sainte Chapelle du Palais à Paris possédait avant 1792 une paix qui ne le cédait en rien, sous le rapport de la richesse du moins, aux paix italiennes que nous venons de citer. Elle était entièrement d'or ; un camée sur lequel était gravé le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, reposait sur un soleil que soutenaient trois anges de ronde bosse. Cette paix, qui est décrite dans l'inventaire de 1573 (2), devait être un ouvrage du seizième siècle, car elle ne figure pas dans celui de 1480.

§ X

LE BÉNITIER.

Dans les premiers siècles du moyen âge, il y avait auprès des églises des fontaines où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer. Les eaux de ces fontaines avaient reçu la bénédiction du prêtre. On ne se servait pas alors de bénitier portatif. Mais l'usage doit en remonter tout au moins au huitième siècle, puisque Charlemagne, dans un de ses Capitulaires, ordonnait aux curés de faire l'aspersion sur les fidèles avant la messe du dimanche. Les bénitiers reçurent au moyen âge les noms de *vas ad aquam benedictam*, d'*urcei* et d'*eaue-benoistier*. Ils ont été souvent exécutés en matières précieuses et très-richement décorés. Nous citerons le bénitier d'ivoire d'Aix-la-Chapelle, qui est enrichi de cercles d'or gemmés (3). Nous l'avons déjà mentionné (tome Ier, page 118), en l'attribuant

(1) Voyez tome II, pages 93, 95, 96, 109 et 114.

(2) Elle a été publiée par M. Douet d'Arcq, *Revue archéol.*, t. V, p. 188.

(3) M. Didron a fait dessiner le monument et en a publié la gravure, avec une description, dans les *Annales archéol.*, t. XIX, p. 79 et 103. Nous en donnons la reproduction dans la vignette de la Table des planches, à la fin de ce volume.

à l'époque carolingienne ; cependant les soldats qu'on voit dans l'étage inférieur de l'ornementation portent le jaque de mailles, et quelques archéologues, admettant que ce genre d'armure n'a point été en usage avant le onzième siècle, veulent reporter ce joli monument au temps de la renaissance qui se produisit sous les Othon, par l'influence des artistes grecs. Néanmoins le style des colonnes qui y sont sculptées, les rideaux qui sont attachés à ces colonnes, en un mot tout l'ensemble du monument indique plutôt le neuvième siècle. Nous avons cité également (tome I[er], page 119) un autre bénitier d'ivoire sculpté que conserve la cathédrale de Milan. Quant aux bénitiers de métaux précieux, ils ont disparu, mais on en rencontre de nombreuses mentions dans les vieux titres. La plus ancienne que nous ayons trouvée est dans la Vie de Guillaume, évêque d'Auxerre (1167 † 1181), qui donna à son église à son retour du concile de Latran, « *unum urseum argenteum,* VIII *marcharum, ad » reponendam aquam benedictam* » (1). On lit dans l'inventaire du saint-siége de 1295 : « *Unum » vas de argento ad aquam benedictam, cum aspersorio de argento, cum scutis ad arma ursinorum* (2). » On trouve fréquemment la mention de beaux bénitiers dans les inventaires des princes au quatorzième et au quinzième siècle. Nous ne signalerons que celui de l'inventaire de Charles V : « Eaue-benoistier et son aspergés d'or (3). »

§ XI

LES AUTELS D'OR ET LES PAREMENTS.

Dès que l'Église put exercer son culte au grand jour, les fidèles s'empressèrent de revêtir d'une riche ornementation l'autel sur lequel se célébraient les saints mystères. Quelquefois on l'enveloppait entièrement de métaux précieux, mais le plus souvent le devant était seul recouvert d'une table de métal, d'ivoire ou de bois sculptés, ou bien encore formée d'une riche étoffe. Cette table a reçu les noms de *frontale*, de *pallium*, de *tabula altaris*, de *paliotto* et de parement. Dans l'Église grecque, on ne se servait pas de parement ; les autels, portés par des colonnes, restaient à jour en dessous (4) : mais les Grecs ont fait des autels entièrement d'or. Pulchérie, fille d'Arcadius, avait donné un autel d'or à la première église Sainte-Sophie, bâtie par Constantin. Justinien avait élevé un autel d'or émaillé, porté par des colonnes d'or, dans l'église Sainte-Sophie qu'il construisit, et dans celle des Saints-Apôtres, et Basile le Macédonien orna également d'un autel d'or émaillé la Nouvelle-Basilique qu'il fit édifier (5).

Les autels d'or et d'argent ne manquèrent pas non plus en Occident. Avant de quitter Rome, Constantin fit entièrement revêtir d'or et d'argent l'autel de Saint-Pierre : le métal pesait 350 livres et était enrichi d'émeraudes, d'hyacinthes et de perles au nombre de 400. Il éleva aussi sept autels d'argent dans la basilique qui portait son nom, et un autel du

(1) *Hist. episc. Autissiod.*, ap. LABBE, *Nova Bibl.*, t. I, p. 477.
(2) *Inventor. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f° 58.
(3) Ms. Biblioth. nation., n° 2705, ancien 8356, f° 34.
(4) Εὐχολόγιον, *sive Rituale Græcorum*, interpretatione JACOBI GOAR. Lutet. Par., 1647, p. 617.
(5) Voyez tome I[er], pages 37 et 39.

même métal dans le mausolée de sa mère Hélène (1). Le grand autel de la basilique de Saint-Pierre fut renouvelé à la fin du huitième siècle : il était entièrement d'or et d'argent, et décoré de bas-reliefs ; le pape Adrien Ier (✝ 795) y avait employé 597 livres d'or. Son successeur, Léon III, fit élever dans cette église plusieurs autels d'argent enrichis de bas-reliefs et de peintures en émail incrusté. Pascal Ier et Grégoire IV firent également exécuter dans les églises de Rome des autels revêtus de bas-reliefs d'argent. Le neuvième siècle nous a laissé un magnifique spécimen de ces autels d'or et d'argent dans celui de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, qui subsiste encore aujourd'hui, et dont nous avons donné la description (2). Nous pouvons joindre à cet autel ceux de Pistoia et du Baptistère de Saint-Jean, chefs-d'œuvre des orfèvres à l'époque de la renaissance en Italie (3). Pour la France, nous avions à l'abbaye de Saint-Denis le grand autel dont Suger avait complété le revêtement par des plaques d'or historiées (4). Quant aux parements d'or et d'argent offrant des bas-reliefs ou qui étaient enrichis de pierres précieuses, nous en avons cité un grand nombre appartenant aux différents siècles du moyen âge, en traitant de l'orfèvrerie, et nous aurions pu en signaler davantage ; rappelons seulement, parmi ceux qui subsistent encore, la Pala d'oro de Venise convertie en retable, le parement de Bâle au musée de Cluny, celui d'Aix-la-Chapelle et celui du grand autel du Dôme de Monza (5).

§ VII

NAPPES D'AUTEL.

Les trois nappes dont on recouvre les autels ne peuvent être faites depuis plusieurs siècles que de toile de chanvre ou de lin ; mais dans les anciens temps, le dessus de l'autel participait à la riche ornementation du contour et était couvert d'une étoffe précieuse, souvent brodée ou enrichie de pierres fines. On trouve souvent ces couvertures d'autel relatées dans les auteurs du moyen âge. Parmi les objets compris dans le testament de l'abbé Aridius, que Grégoire de Tours nous a fait connaître, figure une palla pour l'autel de Saint-Hilaire, *palla super altario*, enrichie d'or et de perles (6). Le *Liber pontificalis* en fournit un grand nombre d'exemples. Ainsi le pape Zacharie (✝ 752) fit faire pour couvrir l'autel de Saint-Pierre une étoffe tissue d'or, ornée de pierres précieuses, *fecit vestem sub altare beati Petri ex auro textam*, où l'on voyait la Nativité du Christ. Adrien Ier et Léon III gratifièrent presque toutes les églises de Rome de ces *vestes super altare*, que les auteurs de la vie de ces papes désignent ainsi, par exemple : « Une étoffe d'or pur enrichie de gemmes, » où l'Assomption de la Mère de Dieu est reproduite ; — une étoffe de stauracin bordée de » pourpre ; — une étoffe de soie avec les sujets de la Passion et de la Résurrection exécutés

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 93, 85 et 101.
(2) *Ibidem*, t. II, p. 226, 232, 278, 340 et 343 ; t. III, p. 13. — Voyez notre tome Ier, page 353 et suiv., et page 357.
(3) Voyez tome II, pages 74 et suiv., 97 et suiv.
(4) Voyez tome II, page 418.
(5) Voyez tome III, page 11 ; tome Ier, pages 384 et 386 ; et tome II, page 71.
(6) *Libri miraculorum*. Lutet. Par., 1699, col. 523.

» en or trait, *vestem chrysoclavam habentem historiam* (1)..... » Au onzième siècle, Robert Guiscard offrait à l'église du Mont-Cassin une nappe d'autel, *coopertorium altaris*, de soie enrichie de perles et d'émaux (2). Nous pourrions fournir des exemples jusqu'au quatorzième siècle. Ainsi on lit dans l'inventaire de Notre-Dame de Paris, de 1431, sous le titre de nappes à parer : « Une nape parée ouquel parement est la vie de monsieur saint Loys. » — Une paule de soie blanche royée d'or.... laquelle sert au grand autel par maniere de » nape à la parer aux festes solempnelles (3). » Il ne peut être là question de devants d'autel, car l'article qui suit est précisément intitulé : « Parement d'autel à mettre au » devant des tables du grand autel. » Ces nappes pouvaient avoir été faites à la fin du treizième siècle.

§ XIII

LES COURONNES D'OR.

Les couronnes d'or enrichies de pierres précieuses ont été l'un des plus riches ornements dont les autels furent parés. Des croix d'or gemmé y étaient attachées. Les souverains consacraient quelquefois à Dieu la couronne dont leur tête était ornée ; mais le plus souvent les couronnes des autels avaient été spécialement faites avec la destination d'offrande. Elles étaient fixées à la voûte du ciborium et pendaient avec les croix au-dessus des autels. C'est Constantin qui en avait introduit l'usage. Avant de quitter Rome, il donna à la basilique Constantinienne quatre couronnes d'or pur pesant quinze livres; elles étaient suspendues avec une lampe d'or au-dessus de l'autel (4). Cet usage fut sans doute par lui porté à Constantinople. Nicétas prétend que la propre couronne de ce prince était placée au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie en 1185, et qu'elle servit à couronner Isaac l'Ange (5). Ce qui est certain, c'est que Sophie, veuve de Justin II, et Constantine, épouse de l'empereur Maurice (582 † 602), ayant offert une précieuse couronne à ce prince, il la fit suspendre au-dessus de la sainte table dans le temple de Sainte-Sophie (6). Des exemples semblables sont fréquents en Orient (7). Le trésor de Saint-Marc à Venise conserve une superbe couronne d'or byzantine, que nous avons décrite tome Ier, page 321. En Occident, l'usage des couronnes d'or était général. Le *Liber pontificalis* en mentionne un grand nombre données aux églises de Rome. Nous en avons également cité plusieurs qui ont été exécutées tant en France qu'en Allemagne durant le cours du moyen âge. Nous offrons à nos lecteurs la reproduction de deux de ces couronnes d'autel dans le cul-de-lampe du chapitre Ier de l'ORFÉVRERIE (tome Ier, page 282) et dans la planche XXXII de notre album.

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 75, 197 et 239. Sur le chrysoclavum, voyez tome II, page 421.

(2) LEO OST., *Chron. S. monast. Casin.* Lutet. Par., 1668, p. 400.

(3) Ms. Archives nationales, L. 509², p. 18 et 20.

(4) *Liber pontificalis*, t. I, p. 85.

(5) NICETÆ CHONIATÆ *Historia*, lib. II, § 2. Bonnæ, 1835, p. 449.

(6) CEDRENI *Compend. hist.* Bonnæ, t. I, p. 701.

(7) Voyez notre tome Ier, pages 305 et 306.

§ XIV

LES AUTELS PORTATIFS.

L'usage des autels portatifs n'est pas antérieur au septième siècle. Le plus ancien que l'on puisse citer est celui dont se servait dans ses voyages saint Vulfram, évêque de Sens (1). Le vénérable Bède, au huitième siècle, parle dans ses écrits des autels portatifs. Hincmar, archevêque de Reims († 882), en permet l'emploi dans ses capitulaires, et depuis cette époque l'usage en est fréquemment constaté dans les auteurs. Ils reçoivent les noms de *altaria portatilia*, *gestatoria*, *tabulæ itinerariæ*. L'inventaire du trésor du saint-siége en contient plusieurs sous le titre de *altaria viatica* : « *Unum altare viaticum de diaspro viridi et rubeo guar-* » *nitum de argento laborato ad nigellum* (2) . » Ces instruments se composent ordinairement d'une table de marbre ou de pierre dure enchâssée dans une pièce de bois qui est renfermée dans une enveloppe de métal laissant la pierre à découvert. Des reliques étaient disposées sous la pierre et souvent dans de petites cavités couvertes de cristal. Le métal a reçu une riche ornementation de ciselure, de gravure, de niellure, d'émaillure, et est souvent rehaussé de pierres précieuses. La collection Debruge (3) possédait un autel portatif très-curieux que M. Viollet-le-Duc a reproduit dans son *Dictionnaire du mobilier français;* il appartenait à un abbé de l'abbaye de Scheida, diocèse de Cologne, au milieu du treizième siècle. L'église du village de Conques conserve deux autels portatifs du onzième et du douzième siècle; le plus beau des deux, qui est d'albâtre oriental avec une bordure enrichie d'émaux sur or et de pierreries, a été reproduit par M. Darcel avec une excellente description (4). Le docteur Rock en possède un qui a été publié dans les *Annales archéologiques* (5).

En Allemagne, au onzième siècle et au douzième, les autels portatifs reçurent une forme différente. La table de marbre et son encadrement formèrent le dessus d'un petit coffret auquel on donna la forme d'un autel. Il pouvait renfermer des reliques d'un assez gros volume. La planche CVIII de notre album donne la reproduction d'un autel portatif de ce genre. Nous en avons cité d'autres en traitant de l'émaillerie (6).

§ XV

LES CHASSES ET LES RELIQUAIRES.

Les corps des saints furent originairement placés sous les autels. Dans les grandes basiliques, comme à Saint-Pierre de Rome, un souterrain bâti au-dessous renfermait un

(1) *Acta SS. ord. S. Benedicti*, sect. 3, p. 1.

(2) *Inventor. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, f° 82.

(3) M. Jules Labarte, *Descript. de la collect. Debruge*, n° 1477. Cet autel appartient aujourd'hui à M. Sellières.

(4) *Trésor de l'église de Conques*. Paris, 1861.

(5) Tome XII, page 113.

(6) Voyez plus haut, pages 39 et 41.

sarcophage qui recevait le corps du saint patron de l'église. Il paraît que dès l'époque carolingienne les corps des saints furent exhumés et placés dans des coffres auxquels on donna le nom de *capsa* et d'*arca*. Les incursions des Normands contribuèrent à répandre cet usage. Les moines n'avaient garde d'abandonner les restes des saints protecteurs de leur abbaye à la fureur des barbares; ils les plaçaient donc dans des coffres de bois facilement transportables, et fuyaient en emportant leur plus cher trésor. Lorsque le pays était pacifié, les moines, après avoir relevé leur monastère, donnaient aux ossements de leurs saints patrons une tombe riche et brillante qu'ils élevaient en arrière de l'autel ou dans un lieu vénéré de l'église. Plusieurs de ces châsses gardèrent une dimension suffisante pour contenir un corps entier; mais comme les restes des saints ne présentaient le plus ordinairement que des ossements séparés, on fit des châsses plus petites qui avaient cependant la forme d'un cercueil. Cette forme fut conservée exclusivement jusque vers le milieu du douzième siècle et continua longtemps après à être en usage. Nous avons cité un très-grand nombre de châsses en forme de tombes dans notre historique de l'orfévrerie. Celles de saint Servais et de saint Éribert, et surtout celle de Charlemagne, que reproduit la planche XLVII de notre album, peuvent être regardées comme les plus belles (1) Vers le milieu du douzième siècle, on commença à modifier la forme de la châsse en ajoutant aux extrémités des pignons, et l'on en arriva à lui donner la figure d'une chapelle et même celle d'une église. La châsse des Rois mages à Cologne, celle de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, et celle de saint Taurin d'Évreux, peuvent être considérées comme les plus beaux monuments de ce genre qui soient parvenus jusqu'à nous (2).

Le reliquaire est un meuble dans lequel on renferme un fragment et souvent une parcelle soit du corps d'un saint, soit d'un objet sanctifié. Il diffère donc de la châsse, qui est un cercueil, ou qui en est tout au moins la représentation. Les formes, les dimensions et les matières les plus diverses ont été employées dans les reliquaires. Les métaux précieux ont souvent servi à leur exécution, mais on ne fit également de cuivre, d'ivoire, de bois, de cristal. En Orient, les reliquaires étaient le plus ordinairement des coffrets, des boîtes et des croix. Les parcelles de la vraie croix qui furent apportées en Occident étaient toujours renfermées dans des croix d'or, qui depuis le neuvième siècle se présentent avec une double traverse. Le *Liber pontificalis* en offre des exemples qui remontent fort loin. Le pape saint Hilaire (461 † 468) « fit dans l'oratoire Sainte-Croix une confession où il déposa du bois de » la croix du Seigneur dans une croix d'or gemmé ». Le pape Symmaque (498 † 514) fit également une croix d'or, du poids de dix livres, enrichie de pierres précieuses, dans laquelle il renferma du bois de la vraie croix (3). En Occident, les reliquaires reçurent toutes sortes de formes. Nous en avons fourni des exemples nombreux en traitant de la sculpture en ivoire et de l'orfévrerie.

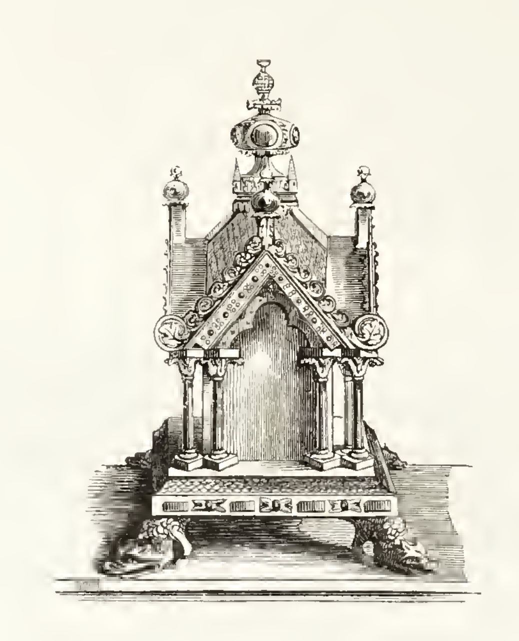
(1) Voyez tome Ier, pages 402, 403, et tome II, page 2.
(2) Voyez-en la description tome Ier, page 403, et tome II, pages 4 et 18.
(3) *Liber pontificalis*, t. I, p. 155 et 176.

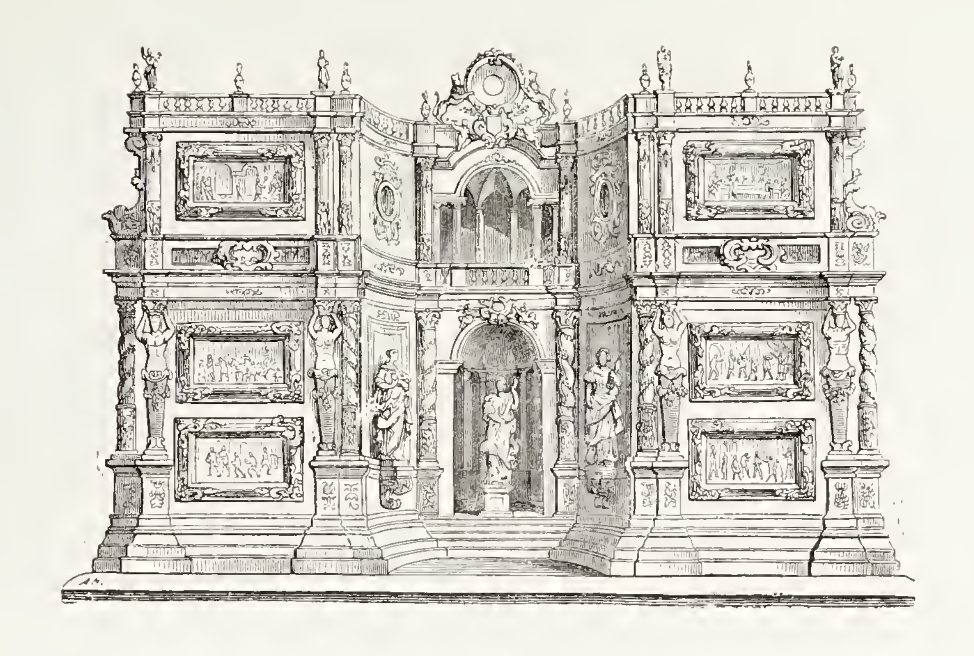
§ XVI

LES DIPTYQUES ET LES RETABLES.

Les diptyques et les retables ont fait partie de la décoration de l'autel. Ils ont été le plus ordinairement exécutés en ivoire et en bois ; on en a fait aussi d'argent.

Nous avons déjà traité ce sujet, et nous prions le lecteur de se reporter à notre tome Ier, pages 111, 126 et 162. Nous avons donné aussi dans notre tome II la description des plus beaux retables d'orfèvrerie qui soient parvenus jusqu'à nous.





CHAPITRE II

MEUBLES A L'USAGE DE L'HABITATION.

De tous les monuments de la vie privée de l'époque du moyen âge, les meubles à l'usage de l'habitation sont les plus rares; à peine si quelques-uns ont survécu. C'est seulement dans les miniatures des manuscrits et dans quelques bas-reliefs qu'on peut prendre une idée de la forme donnée aux meubles jusqu'au quinzième siècle, et de l'ornementation qui leur était propre. Depuis le dixième siècle jusque vers le milieu du quatorzième, les représentations figurées dans les manuscrits ne sont même que de peu de secours, puisque, durant toute cette période, les figures et les sujets sont peints ordinairement sur fond d'or ou sur fond de mosaïque. Les meubles se montrent rarement avant que les artistes se soient exercés dans la perspective et aient donné aux fonds de leurs compositions une profondeur qui permît la figuration des intérieurs. Les textes des anciens auteurs fournissent fort peu de documents. Les vieux inventaires pourraient en donner davantage, mais ils sont extrêmement rares antérieurement au quatorzième siècle. Il faut donc nous contenter de quelques notions imparfaites et de vagues aperçus pour tout le temps qui s'est écoulé depuis le commencement du moyen âge jusque vers le milieu du quatorzième siècle.

§ I

DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

Si l'on s'en rapporte aux rares manuscrits grecs et aux monuments de sculpture antérieurs au règne de Justinien, il est à croire que les meubles avaient conservé jusqu'à cette époque les formes de l'antiquité presque sans altération. Ainsi, on voit dans une des miniatures du Dioscoride de Vienne, que reproduit notre planche XLIII (tome II, p. 163), la princesse Juliana Anicia assise sur un siége qui a conservé la forme des chaises curules antiques. On retrouve également ce siége dans les diptyques consulaires du cinquième siècle et des premières années du sixième. Mais la forme des meubles paraît avoir changé à l'époque de Justinien, bien que, à partir du règne de ce prince, les artistes aient continué, dans les monuments de la sculpture, à puiser leurs inspirations dans les modèles que leur offrait

la statuaire antique. La décoration des meubles devint alors d'une richesse incroyable. Les mosaïques et les manuscrits jusqu'au treizième siècle nous offrent souvent des trônes, des siéges, des lits enrichis de dorures et d'incrustations; les brillantes étoffes qui les revêtent en partie sont elles-mêmes rehaussées de pierreries. Nous avons au surplus déjà signalé, d'après les auteurs, des trônes, des siéges et des lits entièrement d'or et rehaussés de pierres fines, des tables d'or et d'argent, et des orgues portatives enrichies de pierreries et d'émaux (1). Mais la forme des meubles s'était singulièrement alourdie; la pureté du goût et la grâce avaient été sacrifiées à la richesse de l'ornementation. On peut juger de la forme du trône impérial au sixième siècle par celle du siége où le Christ est assis dans la grande mosaïque de Sainte-Sophie, qui est reproduite dans notre planche LVIII. On verra des siéges byzantins plus simples, appartenant au sixième ou au septième siècle, sur nos planches IV et V, et un trône du neuvième dans la planche XLIX.

§ II

EN OCCIDENT JUSQU'A LA FIN DU QUATORZIÈME SIÈCLE.

En Occident, durant l'époque mérovingienne, les formes de l'antiquité romaine paraissent avoir subsisté dans les meubles. Le siége de Dagobert en fournit la preuve (2). Les miniatures des manuscrits écrits au commencement du règne de Charlemagne peuvent faire encore supposer que les formes romaines avaient été conservées aux meubles durant le règne de ce prince; mais l'influence byzantine, qui se fit sentir dans les arts, ne tarda pas à les faire singulièrement modifier dans leur exécution. Dans l'évangéliaire donné par Louis le Débonnaire à l'abbaye Saint-Médard de Soissons, le Christ et les évangélistes sont représentés assis sur des siéges à dossier drapés à la manière byzantine; dans la Bible de Charles le Chauve et dans l'évangéliaire de l'empereur Lothaire, on voit les deux souverains sur des trônes à dossiers élevés qui sont également drapés; enfin Charles le Chauve est reproduit assis sur un trône complétement byzantin dans la miniature de son livre de prières, dont notre planche L a donné un fac-simile (3).

A l'époque ogivale, sous saint Louis, les meubles de bois furent en général d'une grande simplicité jusqu'à la fin du règne. L'ornementation qu'on leur donnait était empruntée à l'architecture. Ces meubles étaient en petit nombre. Dans une habitation seigneuriale au douzième siècle et au treizième, on trouvait des coffres ou bahuts où l'on renfermait les habits, le linge, les objets précieux et l'argent, et qui servaient de bancs et souvent même de tables; des lits, la chaire du seigneur, des bancs à dossier et quelques escabeaux; le buffet, qui était mobile et autour duquel on pouvait tourner pour faire le service pendant les repas, et le dressoir en forme d'étagère, qu'on garnissait de nappes et sur lequel on rangeait la vaisselle de prix. Les lits étaient entourés d'étoffes, et les gros meubles garnis seulement de coussins et de tapis sarrasinois. Néanmoins, dès la fin du onzième siècle, les progrès qui commencèrent à se faire sentir dans les arts du dessin avaient eu une heureuse influence sur la fabrication du mobilier. Théophile nous apprend, dans le *Diversarum*

(1) Voyez tome Ier, pages 294, 295, 296, 300, 308.

(2) Voyez-en la figure tome Ier, page 225, et la description, page 243.

(3) Sur ces différents manuscrits, consulter notre tome II, page 197 et suiv.

artium Schedula, que certains meubles légers, comme les pliants et les escabelles, quand on ne les couvrait pas d'étoffe, et aussi les selles de cheval et les litières à porteurs, étaient ornés tout à la fois de peintures et de sculptures; qu'on ne se contentait pas de décorer les parties lisses des meubles sculptés d'une application de couleur, mais qu'on y peignait des figures, des animaux, des feuillages, des ornements de toute sorte, et que les peintures se faisaient quelquefois sur fond d'or (1). Un chroniqueur contemporain de la première croisade dit aussi que les comtes, les ducs et les seigneurs qui partirent pour la Terre-Sainte avaient des lits peints en or et en couleur, et enrichis d'argent (2). Vers le milieu du douzième siècle, les siéges, les lits et les autres meubles commencèrent à prendre des formes plus élégantes et plus variées. Les bois façonnés au tour entrèrent généralement alors dans leur composition (3). Au treizième siècle, les ornements sculptés d'un léger relief se mêlent aux bois tournés (4). La simplicité qui régnait à l'époque de saint Louis ne permit pas de donner alors une riche ornementation aux meubles à l'usage de l'habitation. Les huchiers, qui fabriquaient les bahuts, le meuble domestique le plus usuel du moyen âge, faisaient encore partie de la corporation des charpentiers lors de la rédaction des ordonnances d'Étienne Boiliaue sur les arts et métiers de Paris; c'est assez dire ce qu'étaient ces meubles qu'on trouvait toujours dans l'intérieur des appartements. Mais la sculpture en bois devint bientôt fort en vogue, et les meubles, dans le dernier tiers du treizième siècle, furent enrichis d'ornements sculptés, remarquables par la délicatesse du travail et la complication des détails. Les huchiers étaient alors devenus artistes. On a en effet conservé quelques bahuts ornés non-seulement de décorations empruntées à l'architecture, mais encore de figures, de masques et d'animaux fantastiques en bas-relief, dont le dessin, accentué avec énergie, ne manque pas de correction. On a vu à l'exposition du musée rétrospectif, en 1865, un bahut de chêne de la fin du treizième siècle ou des premières années du quatorzième, qui peut passer pour l'un des meilleurs spécimens subsistant de ces sortes de meubles (5). Sur la face antérieure, on voit les douze pairs de France sous des arcades ogives géminées : ils sont couverts de leur armure et tous dans une attitude différente; le côté droit représente les quatre fils Aymon à cheval; le côté gauche, un sujet érotique qu'on est assez étonné de rencontrer sur un coffre destiné sans doute à l'appartement d'une femme. Le couvercle est décoré de douze quatrefeuilles où sont reproduites en bas-relief des scènes de mœurs. Ce meuble avait été peint; sa ferrure est ciselée et fort belle.

En France, au quatorzième siècle et même dans la première moitié du quinzième, la principale ornementation des meubles consistait en riches étoffes et en tapisseries. Les lits étaient complétement enveloppés dans de larges draperies flottantes. Le chevet seulement, dans la partie qui s'élevait au-dessus de la tête de la personne couchée, recevait quelques moulures et ornements sculptés; tout le surplus du lit était couvert d'étoffes

(1) *Divers. artium Schedula*, lib. I, cap. XXII.

(2) *Belli sacri historia*, ap. MABILLON, *Musæum italicum*, t. I, p. 140.

(3) Bas-relief de la cathédrale de Chartres. — Biblioth. de Strasbourg, ms., *Hortus deliciarum*. — WILLEMIN, *Monum. franç. inéd.*, pl. LXXIV et LXXVII.

(4) Portail de la cathédrale d'Auxerre.

(5) *Catalogue du musée rétrospectif*. Paris, 1865, n° 384. Ce bahut appartient à M. Alf. Gérante.

précieuses tissées ou brodées; les ciels à lambrequins qui les surmontaient étaient traités de même. Les siéges et les bancs qu'on plaçait dans les chambres se couvraient également d'étoffes et de tapisseries. Les comptes de l'argenterie du roi Jean, de 1350 à 1355, et l'inventaire de Charles V, que nous avons souvent cités, offrent la description d'une grande quantité de ces étoffes destinées à la parure des lits et des meubles. Les murs des chambres étaient également tendus de tapisseries ou d'étoffes enrichies de broderies. Nous en avons déjà parlé en traitant des étoffes et des tapisseries. Mais toute cette riche ornementation des lits et des meubles n'était pas établie à demeure fixe dans les chambres. Le roi, les princes et les grands seigneurs avaient pour habitude, quand ils allaient de la ville à la campagne ou de la campagne à la ville, d'emporter avec eux la partie précieuse de leur mobilier, et jusqu'aux matelas. Aussi trouve-t-on toujours dans les comptes des argentiers un article important pour les coffres. Pour en fournir un exemple, nous citerons cet article du compte d'Etienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, intitulé Coffrerie pour le Roy : « Guillaume le Bon, coffrier, pour un grand coffre fermant à clef... pour mectre et porter » les robes du dit seingneur... Pour 4 malles et 4 bahus baillés et délivrés à Thomas » de Chaalons, courtepointier le Roy, pour charger dedans la courtepointerie et tapisserie » des chambres du Roy et de nos seigneurs, et porter hors de Paris aux termes de Pasques » et de Toussains, quelle part qu'ils soient (1). »

§ III

ORNEMENTATION DES MEUBLES DE BOIS PAR LA SCULPTURE AU QUINZIÈME SIÈCLE ET AU SEIZIÈME.

On a pu voir, dans l'historique que nous avons tracé de la sculpture en bois, que cette branche de l'art avait pris en France et en Allemagne un immense développement au commencement du quinzième siècle; l'ornementation des meubles à l'usage de l'habitation se ressentit naturellement du goût qui prédominait : la sculpture fut substituée le plus souvent pour leur décoration à toute autre sorte d'embellissement. Il subsiste encore un certain nombre de meubles du quinzième siècle, et les manuscrits à miniatures de cette époque peuvent suppléer, au surplus, à l'insuffisance des monuments. A partir de cette époque, les miniaturistes abandonnèrent complétement les fonds d'or ou de mosaïque des siècles précédents, pour les remplacer par des paysages et par des intérieurs d'une ordonnance profonde; et, conséquents dans leur système, ils placèrent dans les habitations tous les meubles en usage de leur temps, de même qu'ils donnaient à tous les personnages de leurs compositions les costumes contemporains. Ainsi, on peut voir dans les manuscrits de ce temps la représentation de chambres à coucher et de cabinets de travail, avec tous les meubles qui les garnissent. Ce sont, dans les chambres à coucher : le lit encourtiné, à ciel à gouttières, avec ses riches couvertures; la chaire à côté du lit; le tableau de dévotion ou le petit autel domestique appendu à la muraille; le dressoir et une foule d'autres petits meubles. Dans les cabinets de travail : la haute chaire ou faldistoire à dossier élevé; le pupitre tournant, nommé roue, sur lequel on posait les livres, qu'on pouvait ainsi faire passer sous ses yeux et consulter tour à tour sans se déranger, et diverses sortes de pupitres pour écrire.

(1) M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 121.



Paris Vve A. M

Imp. Lemercier & Cie Paris

Les parties sculptées des meubles du quinzième siècle reproduisent presque constamment les dispositions les plus élégantes et les plus compliquées des décorations architecturales de cette époque. Les étoffes ne sont plus employées dans les siéges que sur les parties où elles sont indispensables, comme au dossier et sur le banc; quelquefois un ciel de tapisserie recouvre encore la chaire principale; mais, en général, on laisse le bois aussi à découvert que possible, pour le charger d'ornements sculptés. Les lits mêmes, en conservant les courtines qui les enveloppaient au quatorzième siècle, laissaient voir presque toujours un chevet finement découpé à jour et sculpté avec ces complications de détails et cette élégance qui caractérisent l'ornementation du style ogival flamboyant.

Le goût pour les meubles de bois sculpté s'est maintenu en France pendant toute la durée du seizième siècle. Dès la fin du quinzième, on y avait sculpté des figures et des bas-reliefs au milieu des décorations architectoniques du style ogival. Au seizième siècle, ces décorations sont abandonnées; les meubles se couvrent de bas-reliefs et même de figures de haut relief et de ronde bosse empreintes de toute la pureté de dessin de cette belle époque. Si des dispositions architecturales servent d'encadrement à ces fines sculptures, elles sont empruntées à l'architecture italienne de la renaissance. Dans le dernier quart du seizième siècle, la manie de faire du luxe et le désir de déployer une grande magnificence firent tomber les sculpteurs en meubles dans toutes sortes d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure; les mascarons, les gaînes, les figures hybrides, les arabesques, recouvrirent tous les panneaux, et laissèrent à peine un champ pour faire ressortir les détails exagérés de ces compositions.

En traitant de la sculpture en bois (1), nous avons cité un assez grand nombre d'artistes français, flamands, et allemands. Il n'est pas douteux que plusieurs d'entre eux n'aient sculpté des meubles lorsque des travaux plus artistiques venaient à leur manquer. Nous devons joindre à ces artistes François l'Heureux, qui est nommé dans les comptes du trésorier «des œuvres et édifices du roi Charles IX» pour 1564-1565, comme ayant reçu une certaine somme pour avoir «taillé en bois une grande armoire de la Royne, enrichie » de masques, festons et autres ornemens». Notre planche LXXIX reproduit une grande armoire qui doit appartenir à peu près à cette époque et qu'on peut regarder comme un des plus beaux meubles qui aient été faits en ce genre.

Dans la seconde moitié du quatorzième siècle et au quinzième, d'habiles artistes s'étaient livrés, en Italie, à la statuaire en bois (2); d'autres artistes s'appliquèrent à ces époques et au seizième siècle à l'ornementation des meubles. Giuliano da Maiano (1432 † 1490), qui s'est fait un nom dans l'architecture, sculpta, aidé de son frère Benedetto et d'un certain Francesco dit Il Francione, les portes de bois de la salle d'audience du palais de la Seigneurie à Florence, les ornements sculptés des armoires de la sacristie de Santa-Maria del Fiore et ceux du chœur du dôme de Pérouse (3). Baccio d'Agnolo (1460 † 1543), architecte et sculpteur, s'occupa aussi dans sa jeunesse de la sculpture en bois à Florence, sa patrie. Il fit les ornements de l'orgue et du maître autel de l'église della Nunziata et ceux de l'orgue de Santa-Maria Novella. Il sculpta encore de sa main l'encadrement de bois d'un tableau de

(1) Voyez tome Ier, page 156 et suiv.

(2) Voyez tome Ier, page 158.

(3) Vasari, *Comment. alla Vita di Giuliano da Maiano.* Firenze, 1848, p. 8. — Dott. Gaye, *Cart. d'artisti*, t. I, p. 575.

Fra Bartolommeo et les ornements de la salle nouvelle du grand conseil (1). Après sa mort, ses fils Giuliano, Philippino et Domenico s'occupèrent de la sculpture en bois et devinrent les plus habiles sculpteurs de meubles de la Toscane. Giuliano, bien qu'associé à Baccio Bandinelli pour l'exécution de grands travaux d'architecture, n'avait pas fermé son atelier de sculpture de meubles ; il produisit de nombreux ouvrages de menuiserie sculptée, que Vasari cite avec éloge (2).

Il faut encore nommer parmi les premiers maîtres sculpteurs de meubles et de panneaux de menuiserie, à la fin du quinzième siècle, Francesco, fils d'Angelo, Clemente Taxi et son frère Zenobio, Francesco Nerone, Antonio di San-Gallo et Bartolommeo, fils d'Angeli Donati, qui travaillèrent aux boiseries et aux siéges de la salle et de la chapelle du grand conseil à Florence (3).

§ IV

ORNEMENTATION DES MEUBLES PAR LA PEINTURE EN ITALIE, AU QUATORZIÈME SIÈCLE, AU QUINZIÈME ET AU SEIZIÈME.

Dans la seconde moitié du treizième siècle, la peinture, en Italie, voyait s'ouvrir pour elle l'ère de la renaissance. Au commencement du quatorzième, elle avait abandonné les vieux types et jouissait d'une grande faveur. On ne manqua pas de l'appliquer à l'ornementation des meubles. A cette époque, on plaçait dans l'intérieur des habitations de grands coffres enrichis de sculptures, dont l'intérieur était garni d'étoffe de soie, et qui servaient à renfermer les vêtements et les objets précieux. Sur les panneaux de ces espèces de bahuts, on faisait peindre des armoiries et des sujets tirés des Écritures saintes, de l'histoire et de la Fable. Les lits, les siéges, recevaient des peintures semblables (4). Les artisans qui fabriquaient ces meubles étaient comptés au nombre des artistes. En 1349, les peintres, ayant fondé à Florence une société sous le nom de saint Luc, y avaient admis les artistes ornemanistes qui travaillaient le bois et le métal. La société des peintres de Venise comptait au nombre de ses membres des coffretiers, des doreurs et des vernisseurs. Dans les statuts des peintres de Padoue, on voit figurer ceux qui peignaient les coffres (5). Enfin, la corporation des peintres de Bologne avait admis jusqu'aux selliers et aux gaîniers. Plus tard, on ne put forcer tous ces artisans à sortir de la société des peintres qu'à force de procès et d'arrêts judiciaires. Vasari nous apprend que le goût pour les meubles décorés de sujets peints devint tellement en faveur, que les meilleurs peintres du quinzième siècle acceptaient volontiers des travaux de ce genre. Dello, peintre florentin de mérite (né à la fin du quatorzième siècle, il vivait encore en 1455), qui réussissait surtout dans les figures de petite proportion, ne fut occupé pendant longtemps qu'à peindre des coffres, des siéges, des lits et d'autres meubles ; il s'était acquis une grande réputation dans ce genre de travail, dont il fit sa spécialité et qui lui procura une fortune considérable. Il avait peint, entre autres choses, un ameublement complet pour Jean de Médicis. Donatello, dans sa jeunesse, avait aidé Dello en

(1) Vasari, *Vita di Baccio d'Agnolo.* — Dott. Gaye, *Carteggio d'artisti.*, t. I, p. 588.

(2) Vasari, *Vita di Baccio d'Agnolo.*

(3) Dott. Gaye, *Cart. d'artisti*, t. I, p. 577, 581, 587 et 588.

(4) Vasari, *Vita di Dello.* — Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, traduction de Mme Dieudé, t. I, p. 84.

(5) *Statuti della fraglia de' pitt. Padovani del 1441*, ap. Dott. Gaye, *Cart. d'artisti*, t. II, p. 43.

moulant en stuc des sujets et des ornements qui accompagnaient les peintures(1). On continua au seizième siècle à décorer certains meubles de peintures. On trouve encore dans les palais, en Italie, et dans les collections, des meubles qui sont enrichis de sujets fort gracieux.

§ V

ORNEMENTATION DES MEUBLES PAR LA MARQUETERIE EN ITALIE, DU TREIZIÈME SIÈCLE AU SEIZIÈME.

La marqueterie, qui tire son origine de l'imitation des procédés de la mosaïque, dont elle cherche à produire les effets avec des bois de diverses couleurs, de l'ivoire et quelques autres matières, fut appliquée en Italie, dès le douzième siècle, à la décoration des meubles. Elle y était fort en vogue, surtout à Venise, durant le treizième et le quatorzième siècle. A la vérité, jusque vers la fin du quatorzième, les ouvriers en marqueterie ne produisirent que des ornements qui étaient rendus avec des bois noirs et blancs (2), auxquels ils mêlaient quelquefois de l'ivoire; néanmoins la précision et le fini de leurs dessins font de ces marqueteries primitives une ornementation d'un très-bon effet. On en trouvera des exemples dans l'encadrement des diptyques et des retables exécutés en Italie au quatorzième siècle, et dans certains coffrets enrichis, comme ces retables, de petites plaques d'ivoire ou d'os reproduisant des figures (3). Bientôt les Italiens devinrent fort habiles en ce genre de travail. Dès le commencement du quinzième siècle, les procédés de la marqueterie avaient reçu de notables améliorations. On était parvenu, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, à donner aux bois des teintes assez variées pour imiter le feuillage des arbres, la limpidité des eaux, et pour produire, par la dégradation des tons, les effets du lointain. Giuliano da Maiano et son frère Benedetto, que nous avons déjà nommés comme sculpteurs en bois, Giusto et Minore, Guido del Servellino et Domenico di Marietto, élèves de Giuliano, Baccio Cellini, Girolamo del Cecca, son élève, David de Pistoia, Geri d'Arezzo, sont cités par Vasari comme les plus habiles artistes en marqueterie du quinzième siècle (4). Baccio d'Agnolo, que nous avons déjà nommé pour ses sculptures en bois, avait également fait de la marqueterie dans sa jeunesse. Vasari fait beaucoup de cas d'un saint Jean-Baptiste et d'un saint Laurent qu'il avait exécutés dans le chœur de Santa-Maria Novella (5). Giuliano et Benedetto da Maiano avaient enrichi de tableaux de marqueterie les armoires de la sacristie de Santa-Maria del Fiore. On les voit encore assez bien conservés. Les travaux des autres artistes en marqueterie ne subsistent plus.

Il faut nommer au seizième siècle Fra Giovanni et Fra Gabriello de Vérone, Fra Raffaello de Brescia, Fra Damiano de Bergame, Sebastiano de Rovigo, et Bartolommeo de Pola (6). On voit dans la cathédrale de Sienne de belles stalles de Gabriello. Les stalles du chœur de la cathédrale de Bologne présentent des sujets en grisaille de deux tons, d'un bon dessin et d'une admirable exécution, qui sont signés de Damiano, avec la date de 1551 ; ils ont été

(1) VASARI, *Vita di Dello*.
(2) LANZI, *Hist. de la peint.*, trad. de Mme DIEUDÉ, t. III, p. 84.
(3) Voyez tome Ier, page 127.
(4) VASARI, *Vita di Giuliano et Benedetto da Maiano*.
(5) *Vita di Baccio d'Agnolo*.
(6) CICOGNARA, *Storia della scult.*, t. II.

restaurés en 1744 par Antonio de Vicence. Bartolommeo a laissé dans le chœur de la chartreuse de Pavie des figures à mi-corps, de grandeur naturelle, représentant des saints. Le dessin est assez sec, mais les couleurs sont très-belles.

La marqueterie, comme on le voit, fut principalement appliquée aux stalles et aux bancs des églises, et aux armoires des sacristies; mais on en décora également les meubles à l'usage de l'habitation, et surtout ces grands coffres dont nous avons parlé, qui se plaçaient dans l'intérieur des appartements chez les gens riches. Ces meubles étaient si estimés, que les princes étrangers en commandaient en Italie. Vasari rapporte que Benedetto da Maiano fit pour Mathias Corvin deux magnifiques coffres ornés de marqueterie, et qu'il accompagna son ouvrage en Hongrie.

§ VI

DES MEUBLES APPELÉS CABINETS AU SEIZIÈME SIÈCLE ET AU DIX-SEPTIÈME.

Dans la seconde moitié du seizième siècle et au dix-septième, on fit en Allemagne une sorte de meuble qui reçoit dans ce pays le nom de *Kunstschrank*, mot composé qui signifie « artistique armoire », et qu'on désigne en France sous le nom de *cabinet*. Ce meuble est une espèce d'armoire ou de coffret, suivant qu'il est grand ou petit, garni d'un grand nombre de tiroirs et de compartiments. Sa façade rappelle presque toujours des dispositions architecturales. La confection de ces meubles appartenait ordinairement à l'ébénisterie, mais des artistes en tout genre concouraient à leur ornementation. On rencontre des cabinets auxquels ont tout à la fois travaillé le peintre, le sculpteur, l'orfévre, le graveur sur métal et le graveur en pierres fines, l'émailleur, le mosaïste et l'artiste en marqueterie. Les bois précieux, l'ivoire, l'écaille, l'ambre, la nacre, les métaux et les pierres dures sont employés à les décorer. L'ornementation la plus usitée consiste en sculptures en ivoire ou en argent, statuettes et bas-reliefs, et en plaques d'ivoire enrichies d'une fine gravure dont les intailles sont noircies, ce qui produit un effet analogue à celui que donne la fonte du niello dans les intailles d'une planche d'argent gravée au burin. L'intérieur de ces meubles n'est pas moins soigné que l'extérieur. Le panneau principal, en s'ouvrant, laisse ordinairement à découvert le péristyle d'un édifice orné de colonnes, de balustrades et de statuettes, qui se répètent dans les glaces appliquées sur le fond. Les tiroirs sont très-souvent dissimulés par les décorations architectoniques.

Nuremberg, Dresde, mais surtout Augsbourg, où se trouvaient de si habiles sculpteurs en ivoire et des artistes orfévres si renommés, ont été le centre de la fabrication de ces meubles de luxe. Tous les orfévres allemands du seizième et du dix-septième siècle que nous avons nommés en traitant de l'orfévrerie ont fait des bas-reliefs et des statuettes pour les cabinets, et la plupart des pièces d'orfévrerie sculptées qui subsistent aujourd'hui proviennent de meubles de ce genre. Les musées d'Allemagne conservent avec soin un assez grand nombre de cabinets, dont quelques-uns ont révélé les noms des artistes qui les ont fabriqués et décorés. Dans le Musée historique de Dresde, au milieu d'une grande quantité de ces beaux meubles, nous en avons remarqué un d'une fort belle exécution, portant le nom de Hans Schieferstein de Dresde; il est enrichi de figures et de bas-reliefs d'ivoire et de fines gravures sur plaque de même matière. Un pupitre décoré de la même façon, qui

accompagne ce cabinet, est daté de 1568. Un autre cabinet d'ébène, décoré de figurines de haut relief d'argent et de fins ornements découpés à jour, est signé du nom de Kellerthaler, célèbre orfévre de Nuremberg, et daté de 1585. Le chef-d'œuvre du genre, sinon pour la pureté du style, du moins pour la richesse des ornements et la complication du travail, se trouve dans la Kunstkammer de Berlin. C'est un cabinet, connu sous le nom de Pommersche Kunstschrank, qui fut fait à Augsbourg, en 1616, pour le duc de Poméranie Philippe II. Philippe Hainhofer (1578 † 1647), peintre et architecte, artiste éminent, grand collecteur d'objets d'art, qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, a fourni le plan du meuble et en a dirigé l'exécution. Ulrich Beaumgärtner, fameux ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet dans l'intérieur du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615, et cette devise : *Ehe veracht als gemacht* : « Il est plus facile de critiquer que de faire » (1). Il serait beaucoup trop long de donner la description de ce meuble ; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur et deux gaîniers. On peut juger par cette énumération de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y trouve jusqu'à des émaux de Limoges. Hainhofer et Baumgartner ont associé leur talent pour composer d'autres cabinets d'une grande richesse ; l'un des plus importants se trouve dans la bibliothèque de l'université d'Upsal. Parmi les ébénistes du commencement du dix-septième siècle qui ont eu le plus de réputation, il faut citer Hans Schwanhard († 1621), inventeur de ces pièces d'ébène ondulées d'un joli effet, qui entrent dans la décoration des armoires, des cabinets et des cadres (2).

On a fait aussi en Italie, en France et dans les Flandres, à la fin du seizième et au dix-septième siècle, des cabinets de différentes formes. Les plus riches de ceux que fabriqua l'Italie sont principalement décorés de belles matières, jaspes, agates, lapis-lazuli, et de mosaïques de pierres dures qui se détachent sur un fond d'ébène ou d'écaille. Baldinucci parle d'un cabinet d'ébène qui fut exécuté pour le grand-duc de Toscane François de Médicis (1574 † 1587) sur les dessins de Buontalenti delle Girandole, peintre, sculpteur et architecte. Il offrait dans sa façade l'aspect d'un monument d'architecture enrichi de colonnes de lapis-lazuli, d'agates et d'autres pierres dures. On y voyait encore des termes d'or exécutés par les premiers sculpteurs florentins de ce temps. Les champs étaient remplis par de fines miniatures de la main de Buontalenti : elles reproduisaient la figure des plus belles dames de Florence (3). On trouve un assez grand nombre de très-beaux cabinets dans le palais Pitti à Florence. Le musée de Cluny possède un cabinet italien (4) qui fait assez bien connaître le mode d'ornementation adopté dans les travaux de ce genre. L'industrie italienne, au surplus, n'abandonna pas le système d'ornementation qui avait procuré à Dello une si grande fortune : elle exécuta des cabinets et d'autres meubles dont les panneaux étaient enrichis de sujets peints.

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der Kunstkammer*, p. 178.
(2) Leopold V. Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstkammer*, p. 79.
(3) *Notizie de professori del disegno*. Firenze. 1767, t. VII, p. 11.
(4) N° 619 du Catalogue de 1861.

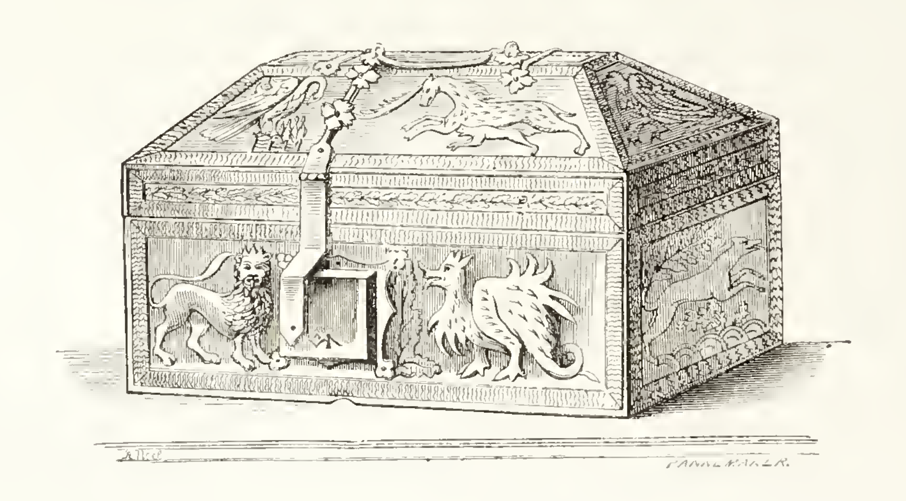
Dans les Flandres, qui possédaient à la fin du seizième siècle, et surtout au dix-septième, des sculpteurs-ivoiriers d'un grand mérite, on décora principalement les cabinets de statuettes, de bas-reliefs et d'ornements d'ivoire. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit un cabinet flamand, d'écaille marbrée, décoré de cette façon; on peut le regarder comme un chef-d'œuvre. Il appartenait à la collection Debruge (1). Nous en donnerons une courte description dans l'explication des vignettes à la fin de ce volume.

On fit en France des cabinets tout d'ébène ; ils sont en général d'une assez grande proportion. Ces meubles, dont la décoration est souvent empruntée à tout ce que l'architecture de la Renaissance présente de plus élégant, sont enrichis de figures de ronde bosse et de bas-reliefs. L'un des plus beaux spécimens de ces meubles existait dans la collection de M. Baron ; il a été publié par du Sommerard (2).

En ne considérant les arts industriels que dans leur rapport avec les besoins de l'homme, l'examen de l'ornementation des mille objets divers à l'usage de la vie privée devrait suivre celui que nous venons de faire des meubles garnissant l'habitation ; mais notre tâche est déjà remplie à cet égard. Au moyen âge, l'art n'avait rien de spéculatif, tout était pratique, et l'artiste ne se livrait à aucun travail sans lui donner un but d'application. Aussi, en retraçant l'historique de la sculpture en ivoire, en bois et en métal, de la serrurerie, de l'émaillerie, de la damasquinerie, de la céramique, de la verrerie et de l'horlogerie, nous avons fait connaître et décrit tous les meubles, tous les ustensiles domestiques que l'art a décorés au moyen âge, et dont les grands artistes de la Renaissance n'ont pas dédaigné de s'occuper, suivant en cela l'exemple de leurs vieux maîtres. Il est donc bien temps de mettre un terme à cette longue histoire, en remerciant le lecteur bienveillant qui, malgré l'aridité du sujet, voudra bien en achever la lecture.

(1) M. Jules Labarte, *Descript. de la collect. Debruge*, n° 1507.

(2) *Les Arts au moyen âge*, Album, 2e série, pl. XXII.



SUPPLÉMENT

AUX EXPLICATIONS DONNÉES, DANS LE TEXTE, DES PLANCHES, VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

COMPRIS DANS LE TROISIÈME VOLUME.

PLANCHES

PLANCHE LX. — La Pala d'oro de Saint-Marc de Venise (p. 12).

Nous n'avons pas dû songer à donner une reproduction en couleur de cette immense pièce d'orfèvrerie et d'émaillerie, lorsque nous étions contraint de la présenter à une échelle aussi petite. La multiplicité des couleurs reflétées par les diamants, les pierres fines, l'or et les émaux, ne pouvait amener que de la confusion dans un espace aussi restreint, et cette coloration, qui pourrait présenter de l'intérêt à celui qui ne voudrait offrir ce grand retable que sous un point de vue pittoresque, n'en avait pas pour nous, qui désirons avant tout donner à nos lecteurs une connaissance réelle des objets. Notre seul but a donc été de bien faire comprendre la description que nous avons faite de la Pala d'oro, et d'aider le lecteur à suivre la dissertation qui accompagne cette description. Nous le prions donc de se reporter au titre de l'Emaillerie, chapitre Ier, § Ier, page 11 de ce volume.

PLANCHE LXI. — Couverture d'un manuscrit grec de la bibliothèque de Sienne (p. 24).

Nous reproduisons dans cette planche le plat supérieur de la couverture d'un évangéliaire grec du dixième siècle, qui appartient à la bibliothèque communale de la ville de Sienne (n° X, iv, 1). C'est un magnifique volume in-folio, de trente-six centimètres et demi de hauteur sur vingt-neuf centimètres de largeur. Le fond, d'argent doré, est couvert de rinceaux feuillus en relief d'une grande élégance. Il est enrichi de vingt-trois émaux cloisonnés sur or. Au centre, l'artiste a représenté la Descente du Christ aux enfers. Le Sauveur en a sous ses pieds les portes qu'il a brisées; il tient de la main gauche une croix, et donne la main droite à un vieillard pour le faire sortir du tombeau : c'est Adam, qui a Ève à côté de lui. A la gauche de Jésus sont deux personnages. L'homme couronné, qui porte la grande chlamyde à tablion des empereurs grecs, doit être David. L'inscription H TOY XY (Χριστοῦ) ANACTACIC est incrustée sur le fond. Les deux médaillons à droite et à

gauche du tableau central renferment chacun un séraphin représenté avec six ailes, dont deux montent en haut et enveloppent la tête, en ne laissant que le visage à découvert, deux descendent vers les pieds et couvrent le corps, et deux sont déployées pour voler.

Les cinq émaux qui occupent le haut de la couverture représentent, au centre, le Christ à mi-corps; à gauche, la Vierge et saint Pierre; à droite, saint Jean-Baptiste et saint Paul.

Dans la seconde ligne, où sont trois médaillons avec des figures en buste et deux figures en pied, on voit, dans le médaillon du centre, le Christ; à gauche, saint Jean Chrysostome en buste et saint Jean l'Évangéliste en pied; à droite, saint Basile en buste et saint Mathieu en pied.

Dans la ligne au-dessous du tableau central, l'archange saint Michel est représenté trois fois. Dans les deux émaux placés aux extrémités, il est revêtu du costume impérial de cérémonie, tenant le labarum d'une main et le globe crucigère de l'autre; dans celui du centre, il porte l'habit militaire, avec le manteau rejeté en arrière, comme l'empereur Basile II dans notre planche XLVIII. Les deux saints en buste qui accompagnent l'archange sont, à gauche saint Denis, à droite saint Jean l'Aumônier.

Dans la ligne du bas, la Vierge occupe le médaillon du centre, accompagnée des archanges Michel et Gabriel; aux extrémités, à gauche saint Théodore, à droite saint Démétrius. Les deux saints portent le vêtement militaire de Basile, II avec la lance et le bouclier.

L'autre côté de la couverture, dont le fond est semblable à celui que nous donnons ici, est décoré de vingt-cinq émaux cloisonnés sur or disposés en cinq lignes. L'émail carré qui est au centre représente l'Ascension du Christ en présence de la Vierge et des apôtres. Nous avons fait reproduire cet émail, d'après une photographie, dans la vignette qui est en tête de notre chapitre Ier du titre de l'ÉMAILLERIE, page1 de ce volume. Les autres émaux représentent les figures du Christ, de la Vierge et de différents saints, soit en pied, soit en buste.

Le dos de la reliure, qui a une épaisseur de près de neuf centimètres, était décoré d'une suite de petits médaillons d'émail représentant des figures et des ornements. Cette partie de la reliure est très-détériorée, il n'en reste plus que quelques-uns.

Le livre que recouvre cette splendide reliure renferme les quatre Évangiles écrits sur parchemin. En tête de chacun des Évangiles est peinte sur fond d'or la figure de l'évangéliste. Ces quatre grandes miniatures sont d'une belle exécution. La première page de chaque Evangile est, en outre, enrichie d'une vignette composée de jolies fleurs se détachant sur un fond d'or. On trouve encore dans ce beau manuscrit un grand nombre de lettres ornées d'un très-bon goût. Tout dans ce beau livre, écriture, peinture, émaillerie, orfévrerie, appartient au dixième siècle. Il fut acheté en 1359, avec quelques reliques, pour le compte de la république de Sienne, par André de Gracia, syndic de l'hôpital de Santa-Maria della Scala, moyennant trois mille florins d'or, d'un certain Pierre de Giunta Torrigiani, qui en avait fait l'acquisition, à Constantinople, des agents de l'empereur Jean Cantacuzène. Il n'y a rien d'étonnant de voir cet usurpateur, dans l'état de misère où se trouvait alors la cour impériale, vendre ainsi les pièces les plus précieuses du mobilier de la couronne.

PLANCHE LXII. — COUVERTURE D'UN MANUSCRIT GREC APPARTENANT A LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-MARC (p. 24).

Cette planche reproduit l'ais supérieur d'une reliure qui devait couvrir autrefois un manuscrit grec. Elle appartient à la bibliothèque de Saint-Marc de Venise, et sert aujourd'hui de couverture à un Missel manuscrit latin, n° CXV. Cette pièce d'orfévrerie est malheureusement détériorée, mais on peut se faire encore une juste idée de la beauté qu'elle devait avoir dans sa fraîcheur, quand elle avait conservé tous les encadrements de perles fines qui bordent les tableaux d'émail.

Les émaux cloisonnés sont exécutés sur or avec une grande délicatesse; le dessin des figures est correct, et l'artiste a su donner une sorte de modelé aux carnations, sans qu'on puisse reconnaître que différentes teintes d'émail aient été juxtaposées. Les émailleurs de l'Occident n'ont jamais pu approcher d'un tel degré de perfection dans leurs émaux incrustés. Les pâtes de verre bleu ou vert, imitant des pierres fines, qui entrent dans

la décoration des bordures, ont conservé une grande vivacité de ton. Le fond est de cuivre doré. Le temps a donné à la dorure la couleur du bronze.

Au centre, on voit le Christ bénissant de la main droite à la manière grecque, et tenant de la gauche le livre des Évangiles ouvert; dans le haut, saint Pierre, saint André et saint Paul; dans le bas, saint Jean, saint Thomas et saint Barthélemy; à la droite du Christ, saint Mathieu et saint Luc; à la gauche, saint Jacques et saint Marc.

L'ornementation de l'autre ais de cette couverture est disposée de la même manière. On y voit au centre la Vierge en pied, en émail cloisonné sur or. Les tableaux des quatre angles sont, au contraire, en émail translucide sur relief; ils ont été évidemment ajoutés au quatorzième siècle, pour remplacer les émaux cloisonnés grecs qui avaient été enlevés. Les six autres tableaux carrés reproduisent des bustes de saintes exécutés en émail cloisonné, avec des légendes grecques.

Cette riche couverture doit être attribuée au dixième siècle. La pureté du dessin et la finesse des émaux dénotent en effet cette belle époque de l'art byzantin. Elle porte trente-cinq centimètres de hauteur et vingt-cinq de largeur.

La reproduction que nous en donnons provient d'une photographie dont le cliché a été transporté sur pierre afin de fournir un dessin exact. Une épreuve du cliché, mise en couleur par M. Germano Prosdocimi, peintre à Venise, a servi pour faire les pierres lithochromiques.

PLANCHE LXIII. — Couverture d'un manuscrit grec a la bibliothèque de Saint-Marc (p. 24).

Nous donnons dans cette planche la reproduction de l'ais supérieur d'une couverture de livre appartenant à la bibliothèque de Saint-Marc; elle a dû servir originairement de reliure à un manuscrit grec qui a été enlevé, et recouvre aujourd'hui un évangéliaire latin catalogué n° LV.

Treize émaux cloisonnés sur or, contournés de perles fines et encadrés dans une bordure de pierreries et de perles, en composent l'ornementation. C'est là encore un beau spécimen de l'orfèvrerie byzantine.

On voit, au centre, le Christ en pied; dans le haut du tableau, saint André, Gabriel, archange, et saint Paul; dans le bas, saint Mathieu, saint Élie et Simon le Zélé; à la droite du Christ, saint Luc, saint Jean, saint Thomas; à sa gauche, saint Jacques, saint Marc et saint Philippe.

On remarquera que le prophète Élie ne porte pas le costume donné aux apôtres et aux évangélistes.

L'ais inférieur de la couverture a reçu une ornementation qui ne diffère de celle que nous reproduisons que par les sujets des émaux. On y a représenté, au centre, la Vierge, et dans les douze médaillons qui accompagnent le tableau rectangulaire, des figures de saintes de buste. Le fond est de cuivre doré qui a beaucoup noirci. Cette belle pièce d'orfèvrerie doit appartenir à la fin du dixième siècle. La hauteur totale est de trente centimètres, la largeur de vingt et un.

Pour en obtenir la reproduction, nous avons employé les mêmes moyens et le même artiste que pour la planche qui précède.

PLANCHE LXIV. — Spécimens d'émaux champlevés et d'émaux translucides sur relief (p. 36).

Les cinq planches précédentes font connaître les émaux cloisonnés; dans celle-ci, nous reproduisons différents spécimens d'émaux champlevés et d'émaux translucides sur ciselure en relief.

Émaux primitifs occidentaux (p. 37).

N°s 1 et 4. — Deux fibules de bronze émaillé, décorées d'émaux, appartenant au Musée du Louvre. Dans ces pièces le métal a été fouillé de manière à ne laisser subsister en relief que les traits principaux du dessin

d'ornementation; il n'a point été épargné en filets déliés, comme dans les émaux du douzième siècle, pour tracer les linéaments intérieurs du dessin et séparer les différentes couleurs d'émail. Les petites cases formées par le burin ont été remplies d'abord d'un émail d'une seule nuance, qui a comblé exactement les interstices. Cet émail étant refroidi, l'artiste y a creusé, sous des contours divers, des excavations où il a mis un émail d'une autre couleur qui est venu adhérer au premier par la fusion. Quelquefois ce second émail a été également creusé pour en recevoir un troisième.

N° 2. — Grande fibule ronde de bronze émaillé; elle servait à attacher le manteau. On la conserve dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (n° 4943 de l'inventaire). Cette pièce, reproduite dans la grandeur de l'exécution, est fort endommagée; les émaux subsistent encore néanmoins en assez grande quantité, pour faire apprécier la beauté et l'éclat que ce bijou devait offrir lorsque, dans leur fraîcheur, ils ressortaient sur le métal doré. Les émaux employés sont le bleu, le rouge, le vert et le blanc, tous opaques. Le rouge formait le fond de la grande case circulaire, le vert le fond de celle du milieu. Le disque est en rapport parfait avec le récit que fait Philostrate de pièces de bronze enrichies de couleurs qu'on y faisait adhérer par le feu.

L'émail rouge qui remplissait la grande case circulaire a été creusé de manière à présenter comme les rayons d'une roue. Ces cavités ont été remplies d'un émail blanc, fouillé à son tour en petits carrés dans lesquels on a introduit de l'émail bleu, ce qui a formé cette espèce d'échiquier blanc et bleu sur les rayons de cette sorte de roue.

N° 3. — Fibule de bronze émaillé, appartenant au musée de Rouen. La reproduction est de la grandeur de l'exécution.

N° 3 *bis*. — La même fibule, vue de côté.

Émaux champlevés de l'école rhénane et de celle de Limoges.

N° 5. — Émail central du reliquaire de saint Gundulfe, provenant du maître autel de l'église Saint-Servais à Maestricht. Nous avons parlé des reliquaires de l'autel de Maestricht tome Ier, page 399, et de cet émail page 41 de ce volume.

N° 6. — Une des pièces de la toiture d'une châsse de cuivre doré et émaillé que nous avons citée tome Ier, page 401.

Les pièces nos 5 et 6 sont reproduites dans la grandeur de l'exécution.

N° 7. — Un apôtre en émail champlevé de Limoges, reproduit aux deux tiers de l'exécution.

N° 8. — Figure de Jérémie, émail de la châsse de saint Eribert, que nous avons citée page 42 de ce volume. Elle est reproduite aux deux tiers de l'exécution.

Émaux translucides sur relief.

Nos 9 et 9 *bis*. — Les deux faces de deux plaques d'or, aujourd'hui réunies par une nervure; lorsqu'elles étaient séparées l'une de l'autre, elles formaient les volets d'un petit triptyque, émaillés des deux côtés.

D'un côté sont représentés Charlemagne et saint Louis; de l'autre, Pierre II de Bourbon, sire de Beaujeu, duc de Bourbon et d'Auvergne († 1503), et Anne de France, fille de Louis XI († 1522). Debout derrière eux, sont leurs saints patrons, saint Pierre et sainte Anne.

Ces émaux sont exécutés d'après le procédé indiqué par Benvenuto Cellini dans son *Traité de l'orfèvrerie*, chapitre IV, procédé que nous avons fait connaître page 160 de ce volume.

Ces charmants émaux sont un travail italien du seizième siècle. Ils faisaient partie de la collection Debruge. A la vente de cette collection, en 1850, ils avaient été adjugés moyennant 929 francs à M. Soret. Après la mort de

M. Soret, sa collection a été vendue aux enchères en 1863 ; ils ont alors été adjugés 5810 francs, ce qui, avec les frais, en a porté le prix à 6100 francs.

PLANCHE LXV. — Email peint. — Triptyque : l'Annonciation. (p. 179).

Ce tableau à volets, exécuté par les procédés des premiers peintres émailleurs de Limoges, appartient à la fin du quinzième siècle ou aux premières années du seizième.

Au centre, l'artiste a représenté la scène de l'Annonciation, et dans chacun des volets un prophète tenant un phylactère sur lequel est tracé un verset de la Bible annonçant la conception de la Vierge. Les arcades ogivales qui surmontent les sujets sont empruntées à l'architecture de la fin du quinzième siècle. Deux lettres sont tracées au bas de la robe du prophète qui est à droite. Le rédacteur du catalogue de la collection de M. Baron (Paris, 1846, n° 480), où se trouvait cet émail, y voyait le monogramme AR. Dans notre introduction à la *Description de la collection Debruge Duménil*, page 181, nous avons dit que ces deux lettres devaient faire partie du mot Monvaerni, dont le surplus était caché par les plis de la robe, et qu'on retrouvait le nom de l'émailleur Monvaerni en toutes lettres sur un émail présentant le même caractère, qui appartenait à la collection de M. Didier Petit (*Catalogue de la collection de M. Didier Petit,* Lyon, 1843, n° 123). Nous revenons sur ce sujet au titre de l'Emaillerie, page 186 de ce volume.

Ce bel émail était passé de la collection de M. Baron dans celle du prince Soltykoff (n° 261 du *Catalogue*). A la vente qui en a été faite en 1861, il a été adjugé à M. Ayers moyennant 2646 francs.

La hauteur du tableau est de vingt-trois centimètres, la largeur de trente-six.

PLANCHE LXVI. — Émail peint. — Grisaille rehaussée d'or a carnations teintées : la Vierge et l'Enfant (p. 201).

Ce bel émail appartient au Musée du Louvre (n° 174 de la *Notice des émaux, bijoux et objets divers,* par M. de Laborde, Paris, 1853; n° 222 de la *Notice* actuelle de M. Darcel, de 1867). Il provient de la collection Revoil.

La Vierge est représentée assise, tenant de la main gauche une palme et portant la main droite sur son cœur. L'enfant, debout près de sa mère, tient un fruit de la main gauche. Les pieds de tous deux posent sur des nuages qui cachent à demi les figures d'anges placés de chaque côté. Cet émail a été peint d'après un tableau de Raphaël gravé par Marc-Antoine.

L'émail est frappé au revers du poinçon de la famille Pénicaud. M. de Laborde l'attribue à la main habile d'un Jean Pénicaud, troisième du nom. On peut voir notre opinion sur l'auteur de ce tableau d'émail, page 201 de ce volume.

La reproduction que nous en donnons, de la grandeur de l'exécution, fournit un véritable fac-simile de ce chef-d'œuvre de la peinture en émail de l'école de Limoges.

PLANCHE LXVII. — Faïence hispano-arabe (p. 261).

Plat à larges bords dont le bassin est peu profond. Un griffon ailé, de couleur bleue, qui s'étend sur la partie concave et sur les bords, en forme l'ornementation principale. Les contours sont tracés par du jaune métallique à reflets; le fond bleu du corps est aussi rehaussé de ce jaune métallique. L'animal se détache sur un fond d'émail blanc rosé qui est chargé de fleurettes tracées comme à la plume. Le bord est contourné de deux cercles concentriques entre lesquels il existe des caractères paraissant composer un mot, et ce mot est répété dans les différents compartiments que forment dans la bordure la tête, les pieds du griffon, et cinq larges feuilles à fond bleu, de style arabe, espacées sur le bord.

Le diamètre du plat est de quarante-huit centimètres.

PLANCHE LXVIII. — Maiolica a reflets métalliques (p. 289).

Plat creux, à larges bords, de vingt-sept centimètres de diamètre. Le champ tout entier est rempli par un sujet tiré de l'*Énéide*. Métabus, roi des Volsques, fuyant la fureur de ses sujets révoltés, emportait dans ses bras la petite Camille, sa fille, lorsqu'il fut arrêté par le débordement du fleuve Amasenus. Après avoir attaché son enfant au bois de sa lance, il la voue au culte de Diane, et d'un bras vigoureux il lui fait traverser le fleuve.

Dixit, et adducto contortum hastile lacerto
Immittit : sonuere undæ ; rapidum super amnem
Infelix fugit in jaculo stridente Camilla.

(*Æneid.*, lib. XI, v. 561.)

Cette composition est aussi remarquable par la fermeté du dessin que par la richesse du coloris. On y trouve le jaune à reflets d'or et cette rare couleur de vermillon dont les procédés ont été perdus, suivant Passeri, vers 1550. Un écu armorié est peint sur le fond. Le revers est décoré de feuillages jaune d'or. On y lit la marque de l'artiste. Bien que les deux lettres de cette marque se soient un peu étalées à la cuisson, il est facile de distinguer une F et un X, sigles de Francesco Xanto Avelli, de Rovigo ; la date de 1538 se trouve au-dessous.

Ce beau plat, après avoir appartenu à M. Debruge Duménil (n° 1145 de notre *Description de la collection Debruge*), qui l'avait acheté 50 francs en Italie, était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 697 du *Catalogue* déjà cité). A la vente qui en a été faite en 1861, il a été adjugé à M. Roussel moyennant 3045 francs. Il se trouve aujourd'hui dans la collection de M. Sellières.

PLANCHE LXIX. — Faïence émaillée de B. Palissy (p. 349).

Le bas-relief qui occupe le fond de ce beau bassin représente la nymphe de Fontainebleau assise, s'appuyant sur un cerf et entourée d'une meute de chiens. On veut y voir la figure de Diane de Poitiers. Le bord est décoré de têtes d'anges, de masques de satyres et de salières de deux sortes. Le diamètre du bassin est de cinquante centimètres.

Il provient de la célèbre collection de M. Denon, et appartenait, en 1861, à celle du prince Soltykoff (n° 537 du *Catalogue* déjà cité). A la vente de cette dernière collection, il a été adjugé à M. Roussel moyennant 7665 francs.

PLANCHE LXX. — Faïence française dite de Henri II (p. 357).

Salière triangulaire à pans coupés, fond blanc. A chaque angle, entre deux pilastres décorés d'émaux bleus et coupés au milieu par une coquille verte, est un enfant de ronde bosse, debout sur une console portée par un mascaron qui forme le pied. Sur chaque face, au fond d'un encadrement légèrement profilé et décoré d'arabesques, une tête de satyre tient dans la bouche un anneau dans la forme de ceux du seizième siècle. Un compartiment de forme ronde, destiné à recevoir le sel, surmonte le trépied ; il est décoré, au pourtour extérieur, de douze écus de France, et, à l'intérieur, d'un pélican nourrissant ses petits.

Cette salière, qui a quinze centimètres de hauteur, provient de la collection Sauvageot (n° 808 du *Catalogue* de M. Sauzay, Paris, 1861) ; elle appartient aujourd'hui du Musée du Louvre (n° 9 de la *Notice* de M. Clément de Ris, de 1871).

PLANCHE LXXI. — Bouteille de fabrication orientale (p. 372).

L'art de la verrerie était fort avancé dans l'empire d'Orient, et, de tous les peuples de l'Europe, les Grecs ont été les seuls, jusqu'au quinzième siècle, en possession de fabriquer des verreries dorées et émaillées. Ce n'est pas seulement à Constantinople qu'on en faisait, il y avait encore des ateliers à Thessalonique, à Alexandrie et en Phénicie. Lorsque, vers le milieu du septième siècle, les Arabes se furent emparés de l'Égypte et de la Syrie, ces hardis conquérants se gardèrent bien de ruiner l'industrie des populations qu'ils avaient soumises, et les fabriques de verre continuèrent à subsister sous leur domination. Mais il est constant que celles qui existaient dans les provinces que les empereurs d'Orient avaient conservées, continuèrent à fournir l'Europe de vases dorés et émaillés. Le moine Théophile, qui écrivait son *Diversarum artium Schedula* à la fin du onzième siècle, constate en effet que de son temps les Grecs seuls exécutaient de la verrerie dorée et émaillée, et il fait connaître, dans les chapitres XII, XIII, XIV du livre II de son traité, les moyens d'exécution qu'ils employaient. Il y eut donc en Orient, à partir de la fin du septième siècle, des fabriques de verrerie de luxe ayant la même origine, mais multipliant leurs produits sous des influences très-différentes ; et lorsqu'on rencontre une verrerie du moyen âge dorée et émaillée, il y a lieu de rechercher si elle appartient aux fabriques asiatiques ou africaines soumises aux Musulmans, ou bien à celles qui subsistèrent dans l'empire d'Orient jusqu'au quinzième siècle. Les vases fabriqués en Asie Mineure ou en Égypte depuis les invasions musulmanes et sous l'influence des conquérants portent ordinairement des caractères arabes; ils accusent en général des formes assez lourdes. Mais nous ne pouvons entrer ici dans plus de détails, et nous prions le lecteur de se reporter à notre dissertation sur ce sujet au titre de la VERRERIE, page 368 de ce volume.

Le vase dont notre planche offre la reproduction nous paraît provenir des anciennes fabriques byzantines. Le verre en est léger, et sa décoration en or et en émail est en rapport parfait avec la description que donne Théophile, dans son chapitre XIV, de la seconde manière dont les Grecs décoraient les vases de verre.

Le musée de Cluny possède une grande vasque (n° 2225 du *Catalogue* de 1861) qui doit appartenir aussi à la fabrication byzantine; nous en donnons le dessin dans le cul-de-lampe du chapitre Ier de la VERRERIE.

La hauteur totale du vase dont nous donnons ici la reproduction est de cinquante et un centimètres; le diamètre de la panse est de vingt-six.

Après avoir appartenu à la collection de M. Pierre Leven, de Cologne, dont la vente eut lieu en octobre 1853 (n° 137 du *Catalogue*, Cologne, 1853), il était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 835 du *Catalogue* de 1861). A la vente de cette dernière collection, il a été adjugé à M. Roussel moyennant 5250 francs. Il appartient aujourd'hui à M. Gustave de Rothschild.

PLANCHE LXXII. — Hanap de Venise, de verre vert, peinture en émaux (p. 386).

Le verre est coloré en vert par le cuivre et le fer. La peinture présente deux médaillons qui renferment, l'un un portrait d'homme avec cette devise : AMOR VOL FEE (*Amor vuol fede*, Amour exige fidélité) ; l'autre, un portrait de femme. Ces médaillons sont soutenus par des Amours et joints ensemble par des guirlandes de feuillage. Ces peintures sont exécutées en émaux de couleur. Une bordure d'émaux en relief complète la décoration du vase. Le pied est semé d'or.

La hauteur est de trente-deux centimètres; le diamètre, de treize.

Ce beau vase faisait partie de la collection de M. Debruge Duménil (n° 1274 de notre *Description* de 1847), qui l'avait acheté en Italie 172 francs. Il était passé, en 1849, dans celle du prince Soltykoff (n° 808 du *Catalogue* de 1861). A la vente qui a été faite de cette dernière collection, il a été adjugé à M. Fau moyennant 4200 francs ; il fait partie de la collection de M. Slade, à Londres.

PLANCHE LXXIII. — Procédés de fabrication des cannes de verre a dessins filigraniques et millefiori (p. 389).

Les différentes figures contenues dans cette planche ont pour objet d'aider à la description que nous donnons au titre de la Verrerie, chapitre II, page 388 de ce volume, des procédés à l'aide desquels les verriers vénitiens fabriquaient les cannes de verre qui entrent dans la composition des vases à ornementation filigranique (dont nous offrons trois spécimens dans notre planche LXXV) et de ceux dont ils usaient pour exécuter les vases qui ont reçu le nom de *mosaïques* ou *millefiori*.

A 1. — Petit moule cylindrique de terre cuite, de sept à huit centimètres de hauteur sur six à sept de diamètre, garni de vingt-quatre cannes (ou baguettes) de verre, dont douze de verre coloré, soit en blanc de lait, soit autrement, alternées avec autant de cannes de verre incolore et transparent. Elles sont ainsi disposées afin de composer, par les moyens que nous indiquons à l'endroit cité de notre texte, une canne ou baguette de verre filigranique à fils en spirale rapprochés, qui, par son aplatissement pendant la fabrication du vase dans la composition duquel elle entrera, produira des réseaux à mailles égales, représentés dans la figure A de la planche LXXIV.

A 2. — Section parallèle au fond du moule, pour mieux faire comprendre la disposition des différentes cannes dans le moule, au fond duquel elles sont retenues par un peu de terre molle, dont on le garnit à la hauteur de cinq à six millimètres.

B. — Disposition dans le moule de vingt-quatre cannes, toutes de verre coloré, soit en blanc de lait, soit autrement, sans interposition de cannes de verre transparent, afin de former une canne à fils colorés très-rapprochés, n'ayant entre ses fils croisés que le peu de verre transparent qui recouvre dans chaque canne le verre coloré, telle qu'on en voit le modèle en B dans la planche LXXIV.

Les figures C, D 1 et 2, E, F, G et H, I, K, L, indiquent la manière de disposer dans le moule les différentes cannes (ou baguettes) de verre coloré et de verre incolore et transparent, pour produire les diverses sortes de cannes à dessins filigraniques, les plus usitées, dont les modèles sont fournis, aux lettres correspondantes, dans notre planche LXXIV.

M. — Section d'un moule garni circulairement de cannes de verre blanc de lait opaque, au milieu desquelles on a introduit une baguette composée de verre de diverses couleurs, afin de former une canne mosaïque dont la section est représentée aussi par cette figure M. C'est avec des tronçons de cannes de ce genre qu'on exécutait les vases millefiori de la façon que nous indiquons article vi du § II de notre chapitre II du titre de la Verrerie (page 393).

N. — Paraison de verre dans laquelle on introduit des tronçons de cannes mosaïques, afin d'en former une nouvelle paraison avec laquelle on façonne un vase mosaïque par un second mode également expliqué dans l'article de notre texte que nous venons de citer.

La planche a été dessinée par M. Bontemps.

PLANCHE LXXIV. — Modèles de cannes de verre filigraniques (p. 389).

Les figures A à L reproduisent le dessin des cannes de verre filigraniques le plus ordinairement employées par les verriers vénitiens dans les vases de verre filigranés, *vasi a filigrana ritorta*, et, plus anciennement, *vasi a ritorti*. Nous avons exposé les procédés de fabrication des cannes de verre filigraniques dans l'article v du § II de notre chapitre II du titre de la Verrerie (page 388).

La figure M est la reproduction du fond d'un vase composé de deux feuilles de verre à filets colorés simples, torsinées préalablement et ensuite superposées l'une à l'autre. Cette superposition produit un réseau de fils opaques laissant entre chaque maille de cette espèce de filet une petite bulle d'air renfermée entre les deux

couches de verre incolore et transparent qui forment le fond. Ces vases recevaient autrefois le nom de *vasi a reticelli.* On donne aujourd'hui à ce genre de travail le nom de *filigrana a reticella,* ou encore de *merletto,* verre dentelle. Nous en expliquons les procédés de fabrication à la fin de l'article v du § II de notre chapitre II de la Verrerie (page 392).

La figure N représente le fond d'un vase *a ritorti,* formé de douze cannes de verre à dessin filigranique du modèle A, séparées l'une de l'autre par deux cannes à filets simples colorés. Nous donnons dans le même article l'explication des procédés d'exécution des vases *a ritorti.*

Le dessin des différentes figures a été exécuté sur les originaux.

PLANCHE LXXV. — Vases de verre a ornementations filigraniques (p. 392).

Les trois vases dont nous donnons ici la reproduction sont de très-beaux spécimens de la verrerie vénitienne à ornementation filigranique.

Le premier, à gauche, est un gobelet de forme conique qui est formé de vingt-quatre cannes des deux modèles alternés B et I, dont le dessin est reproduit sur notre planche LXXIV. La hauteur est de dix-sept centimètres ; le diamètre de l'ouverture, de quatre-vingt-dix-huit millimètres. — Le second est une coupe d'un galbe très-pur et d'une grande élégance. Elle est formée de quarante-huit cannes de verre, dont douze du modèle J, et trente-six, à simple filet blanc de lait, qui sont espacées par groupes de trois entre les douze cannes du modèle J. La hauteur est de treize centimètres et demi ; le diamètre de la vasque, de quinze. — Le troisième est un gobelet en forme de calice, composé de trente cannes des deux modèles alternés B et D. La hauteur est de dix-sept centimètres ; le diamètre de l'ouverture, de sept et demi.

Nous prions le lecteur de se reporter au titre de l'Émaillerie, chapitre II, § II, article v, (page 387), pour avoir l'explication des procédés de fabrication de ces vases.

Les trois vases reproduits sur cette planche faisaient partie de la collection Debruge Duménil (n[os] 1316, 1298 et 1328 de notre *Description* de cette collection). Ils nous appartiennent.

PLANCHE LXXVI. — Bouclier de fer repoussé et ciselé (p. 405).

Ce bouclier de fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or et d'argent, a appartenu au roi de France Henri II. Le centre est occupé par un bas-relief. Le tableau central et les motifs d'ornement qui l'accompagnent sont encadrés dans les replis capricieux d'un lacet damasquiné d'or et d'argent, où sont reproduits des rinceaux, des branches de laurier d'or, des flèches, des croissants et la lettre H. Le tour du bouclier est orné de clous de cuivre qui se détachent sur une damasquinure d'argent ; le bord extérieur est formé d'une torsade.

Ce bouclier, qui a soixante-quatre centimètres de hauteur sur quarante-quatre de largeur, est aujourd'hui conservé dans le Musée du Louvre. Nous l'avons fait photographier.

PLANCHE LXXVII. — Calices, Burettes, Encensoir (p. 415).

Cette planche a pour objet de faire connaître les différentes formes qui ont été adoptées, au moyen âge, pour les principaux vases consacrés au service de l'autel. Elle vient à l'appui de notre historique du Mobilier religieux.

N° 1. — Calice d'or, dit de Saint-Remi de Reims, enrichi de pierres fines, de perles et d'émaux cloisonnés. C'est un travail byzantin qui peut remonter au dixième ou au onzième siècle. Il appartient au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 2541 du *Catalogue* de M. Chabouillet), et est aujourd'hui déposé dans le trésor de la cathédrale de Reims. Nous en avons donné une description détaillée dans notre

tome Ier, page 342. La hauteur est de seize centimètres trois millimètres; le diamètre de la coupe, de quinze centimètres. Le poids est d'un kilogramme trois cent huit grammes. Le dessin en a été exécuté d'après l'original.

N° 2. — Calice d'argent, à anses, appartenant à l'abbaye de Wilten, dans le Tyrol. La coupe et le pied sont ornés de deux rangées de médaillons formés par les entrelacs d'un lacet. Les principaux faits de la vie et de la passion du Christ, gravés sur un fond d'ornements niellés, décorent la coupe. Sur le pied, les médaillons sont remplis par des sujets tirés de l'Ancien Testament, qui sont exécutés de la même manière. On voit, dans la partie supérieure du pied, les quatre Vertus cardinales en buste, et, sur le nœud, les quatre fleuves du paradis. Le vide des anses est rempli par des feuillages. Le calice doit appartenir au douzième siècle. Nous en devons le dessin à M. A. Darcel, qui l'a publié (*les Arts industriels du moyen âge en Allemagne*, Paris, 1863) avec une description détaillée.

N° 3. — Calice d'argent doré, dit de saint Willibrod. Il appartient à l'église d'Emmerich, petite ville de la rive droite du Rhin. C'est un travail du onzième siècle. La hauteur est de seize centimètres environ. M. Ernst Aus'm Weerth l'a déjà publié, avec une description, dans un excellent ouvrage sur les *Monuments de l'art chrétien du moyen âge existant dans les églises des provinces rhénanes* (*Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Leipzig).

N° 4. — Calice d'argent doré appartenant à la cathédrale de Ratisbonne. Les six médaillons qu'on voit sur le pied renferment les demi-figures en relief des apôtres Pierre et Paul, de Salomon, de David, d'Élie et d'Hénoch. Le nœud est décoré de six images gravées, quatre saints et deux anges, se détachant sur un fond d'émail alternativement bleu et vert. C'est un ouvrage du milieu du treizième siècle. M. de Hefner-Alteneck, conservateur des Vereinigten Sammlungen de Munich, l'a publié en couleur dans son bel ouvrage. *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance.*

N° 5. — Calice d'argent doré appartenant à l'église des Saints-Apôtres à Cologne. Le bord extérieur de la coupe est décoré des figures en buste des douze apôtres gravées. Elles sont placées sous des arcades trilobées romanes. Le nœud est enrichi de rinceaux ciselés à jour, renfermant des feuillages d'où sortent des fruits en forme de pommes de pin, si usités dans l'orfèvrerie rhénane. Le pied est orné de quatre médaillons où l'on voit en relief l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion et la Résurrection. Entre les médaillons, quatre anges sont rendus par une fine gravure. La hauteur du calice est de vingt et un centimètres. Le diamètre de la coupe est de quinze centimètres; celui du pied, de quatorze centimètres et demi. C'est un ouvrage de la seconde moitié du douzième siècle. M. l'abbé Bock en a donné une description dans sa *Sainte-Cologne.*

N° 6. — Calice d'argent doré appartenant à la cathédrale de Francfort-sur-Mein. Les sujets que l'on voit sur le pied reproduisent la Crucifixion, le Christ, la Vierge et l'Enfant, saint George, sainte Catherine et sainte Barbe. Ces médaillons en relief ont été fondus à part, ciselés et appliqués sur le corps du calice. C'est un ouvrage allemand du quinzième siècle, dans le style de Martin Schœngauer. Nous en devons le dessin à M. de Hefner-Alteneck.

N° 7. — Burette fort ancienne d'argent doré, aujourd'hui très-oxydée. Elle appartient au musée chrétien de la Bibliothèque vaticane. La hauteur est de dix-huit centimètres. Nous en avons parlé dans notre tome Ier, page 231. Nous en donnons la reproduction d'après un croquis que nous avons relevé au Vatican.

N° 8. — Burette de cristal de roche montée en argent doré. Elle appartient à l'église Saint-Lambert à Dusseldorf. C'est un ouvrage allemand de la fin du quinzième siècle. La hauteur est de dix-huit centimètres.

N° 9. — Encensoir de bronze fondu, de la fin du onzième siècle. La hauteur est de vingt-quatre centimètres. Il appartient à M. Sighart, professeur au lycée de Freisingen (Bavière). Nous en devons le dessin à M. de Hefner-Alteneck.

PLANCHE LXXVIII. — Encensoirs, crosses, monstrances (p. 421).

Cette planche, de même que la précédente, donne quelques spécimens des instruments du culte, et vient à l'appui de notre historique du Mobilier religieux.

N° 10. — Encensoir de cuivre du douzième siècle, appartenant à M. Benvignat de Lille, Nous l'avons cité et décrit succinctement dans notre tome I[er], page 420. La hauteur est de seize centimètres et demi. M. Didron l'a publié, d'après un excellent dessin de M. Viollet-Leduc, dans ses *Annales archéologiques*, tome IV, page 293, et tome XIX, page 112.

N° 11. — Encensoir de bronze fondu et doré, du treizième siècle, appartenant à la chapelle de Menne, en Westphalie. La hauteur est de dix-huit centimètres. MM. Becker et de Hefner-Alteneck l'ont publié en couleur dans leur bel ouvrage, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, tome III, planche XLVII.

N° 12. — Encensoir d'argent enrichi d'ornements gravés, du commencement du quinzième siècle. Il appartient à l'église du couvent des Demoiselles nobles, dédiée au Rédempteur et à saint Vitus, dans la petite ville d'Eltenberg, située sur la rive droite du Rhin, à deux lieues de Clèves. La hauteur est de vingt-six centimètres. M. Ernst Aus'm Weerth l'a publié dans son grand ouvrage, *Kunstdenkmaler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden.*

N° 13. — Crosse de bronze doré enrichie d'émaux. Nous n'en reproduisons que la partie supérieure. Sur la douille qui est au-dessous du pommeau, on voit des griffons affrontés entrelaçant leurs queues fleuries et becquetant des rinceaux à fleurs émaillées. C'est un travail de Limoges du treizième siècle. La hauteur de la partie que nous reproduisons est de seize centimètres. Le R. P. Arthur Martin l'a publiée, avec une description, dans les *Mélanges d'archéologie*, tome IV, page 219. Elle est conservée au musée archiépiscopal de Lyon, qui l'a reçue de son fondateur, le cardinal de Bonald.

N° 14. — Crosse d'ivoire montée en cuivre doré. La volute se termine par une tête de dragon qui menace en vain le bélier symbolique, devant lequel fuit le renard, représentant l'esprit de fraude et de mensonge. C'est un ouvrage du douzième siècle. La hauteur est de vingt centimètres. Elle appartenait à la collection du prince Soltykoff (n° 188 du *Catalogue* de 1861). Le R. P. Arthur Martin l'a publiée en couleur, de la grandeur de l'exécution, dans les *Mélanges d'archéologie*, tome IV, planche XV. Nous la donnons d'après une photographie prise sur l'original.

N° 15. — Monstrance d'argent doré; elle est décorée de figurines très-délicatement traitées et d'émaux bleus. La hauteur est de soixante centimètres environ. Elle appartient à l'église du couvent des Demoiselles nobles, dans la ville d'Eltenberg. C'est un ouvrage du quatorzième siècle. M. Ernst Aus'm Weerth l'a déjà publiée dans son livre sur les monuments d'art du moyen âge chrétien dans les provinces rhénanes.

N° 16. — Reliquaire composé d'un tube de cristal renfermé entre quatre piliers qui supportent des arcades ogivales dont les ornements ciselés sont découpés à jour. C'est un ouvrage du quatorzième siècle, qui appartient à l'église Sainte-Ursule à Cologne. La hauteur est de dix-sept centimètres et demi; la largeur, de neuf. M. l'abbé Bock en a donné une description détaillée dans son ouvrage sur les églises de Cologne.

N° 17. — Reliquaire d'argent doré renfermant un tube de cristal où les reliques sont exposées. Les rondelles qui ferment le tube sont émaillées. Il appartient à l'église du couvent des Demoiselles nobles d'Eltenberg. La hauteur est de trente-six centimètres environ. C'est un ouvrage du milieu du quatorzième siècle. M. Ernst Aus'm Weerth l'a déjà publié dans le livre cité plus haut.

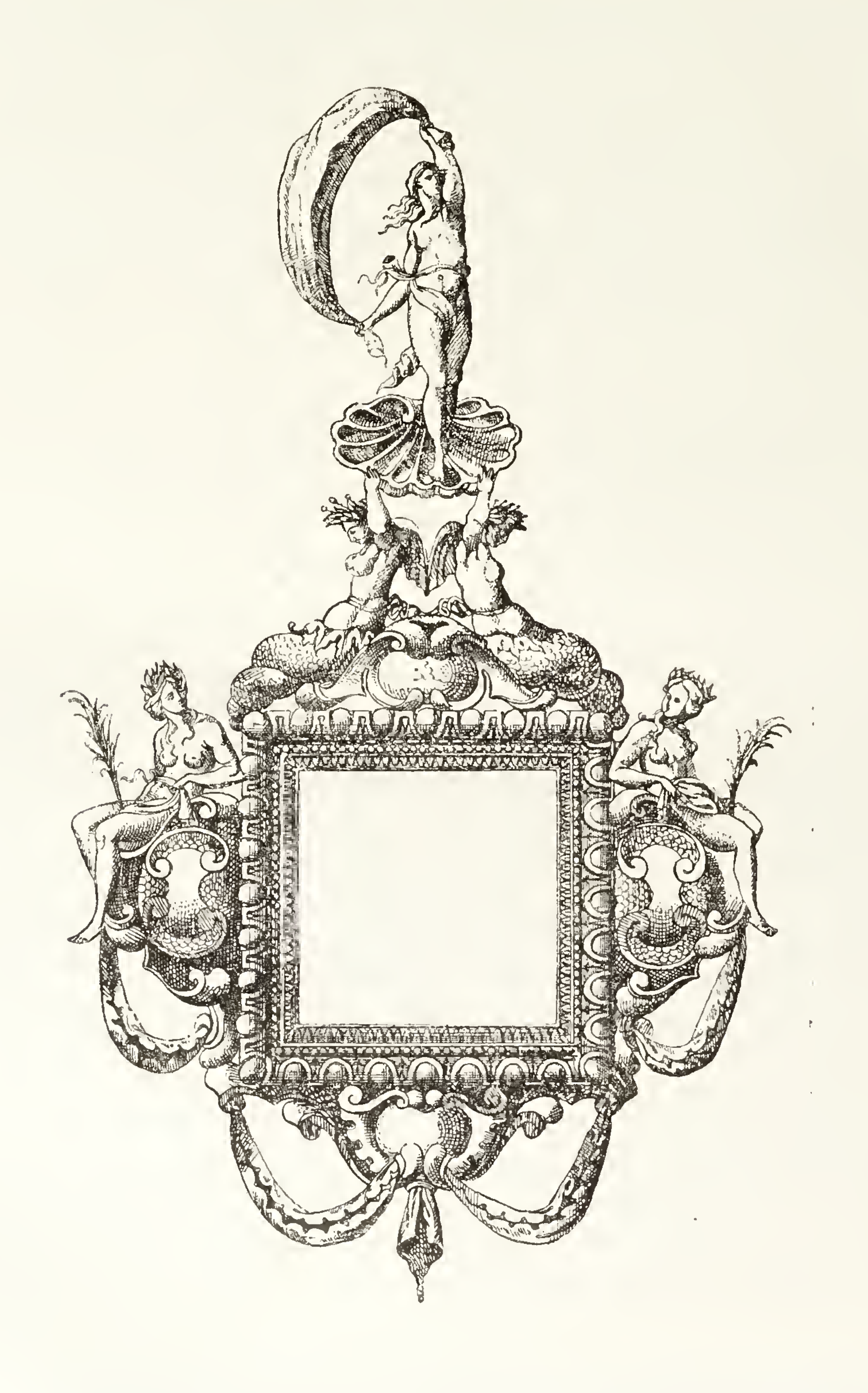
PLANCHE LXXIX. — Grande armoire de noyer (p. 439).

Cette armoire, à deux corps, est surmontée d'un fronton brisé, et portée par trois petits pieds qui figurent des lions couchés. Le corps supérieur s'ouvre en trois parties : le panneau du milieu et les deux côtés sont

autant de portes qui ferment trois cases. Un rang de trois tiroirs existe entre les deux corps. Le corps du bas s'ouvre par une porte à deux battants.

Toutes les parties de ce beau meuble sont couvertes de sculptures en haut relief. C'est un ouvrage français de la seconde moitié du seizième siècle. La hauteur est de deux mètres soixante-dix centimètres; la largeur, d'un mètre soixante centimètres.

Ce meuble faisait partie de la collection du prince Soltykoff (nº 274 du *Catalogue* de 1861). A la vente qui en a été faite, il a été adjugé à M. Roussel moyennant 17 325 francs. Il appartient aujourd'hui à M. Sellières.



VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

ÉMAILLERIE.

CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, page 1. — Émail cloisonné placé au centre du plat inférieur de la couverture du manuscrit grec de la bibliothèque de Sienne, dont notre planche LXI reproduit le plat supérieur. Nous avons donné des renseignements sur ce manuscrit et sur sa belle couverture dans le texte explicatif qui accompagne notre planche. La scène reproduite est l'Ascension du Christ, indiquée par l'inscription H ANAAHΠΨIC (ἡ ἀνάληψις). L'émail original a soixante-sept millimètres de hauteur et soixante-deux de largeur. La photographie nous en a fourni une reproduction agrandie de deux cinquièmes.

CUL-DE-LAMPE, page 158. — Partie centrale d'une grande plaque de cuivre gravée, dorée et émaillée, dont la planche CXII de notre album a donné en fac-simile la partie supérieure. Nous donnons des détails sur ce genre d'émaillerie primitif aux pages 36 et 118 de ce volume.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, page 159. — Un ange exécuté en émail translucide sur relief, en 1357, par Piero, artiste florentin, dans l'encadrement d'un panneau d'argent sculpté, décrit tome II, page 79, et page 162 de ce volume.

CUL-DE-LAMPE, page 176. — Saint Mathieu exécuté en nielle sur fond d'émail bleu, par Andrea Ognabene, en 1316, dans le parement de l'autel de la cathédrale de Pistoia, que nous avons décrit tome II, page 78, et dans ce volume, page 161.

CHAPITRE III.

VIGNETTE, page 177. — Diane de Poitiers, sous les traits de Vénus; émail peint par Léonard Limosin, décrit age 195 de ce volume.

CUL-DE-LAMPE, page 236. — Aiguière peinte en émail par Pierre Reymond. Elle faisait partie de la collection Debruge, et a été décrite sous le n° 710 dans notre *Description des objets d'art* de cette collection.

DAMASQUINERIE.

VIGNETTE, page 237. — Cabinet de fer damasquiné d'or et d'argent, enrichi de statuettes de bronze dont les carnations sont argentées et les vêtements dorés. Il appartenait à la collection Debruge, et a été compris dans le Catalogue de cette collection sous le n° 823. La hauteur est de quarante centimètres, la largeur de cinquante-deux.

CUL-DE-LAMPE, page 240. — Toilette de fer damasquiné d'or et d'argent, appartenant au Musée Kensington de Londres; sa hauteur est d'un mètre huit centimètres, sa largeur de soixante-deux. Nous l'avons citée page 240 de ce volume.

ART CÉRAMIQUE.

PRÉLIMINAIRES ET CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, page 241. — Plat byzantin appartenant au Musée du Louvre; nous l'avons cité page 252 de ce volume.

CUL-DE-LAMPE, page 256. — Bassin byzantin incrusté, dans l'église San-Sisto à Pise. Nous l'avons cité page 250 de ce volume.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, page 257. — Buire de la fabrique de Ferrare, fond bleu, avec mascarons grotesques et génies en couleur; les génies soutiennent les armoiries des ducs de Ferrare et les chiffres et devises de la maison d'Este. Elle appartient à M. Gustave de Rothschild, et a été exposée en 1865 dans le musée rétrospectif, sous le n° 2759 du Catalogue de cette exposition. Nous la citons page 294.

CUL-DE-LAMPE, page 336. — Aiguière de la fabrique d'Urbino, et de la troisième époque de la maiolica. Sur la panse, un triton, entouré d'autres divinités de la mer, enlève une néréide. Cette belle pièce, après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 1148 du Catalogue), était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 691 du

Catalogue de 1861); à la vente de cette collection, elle a été adjugée à M. Arundel, de Londres, moyennant 2887 francs.

CHAPITRE III.

Vignette, page 337.—Fragment du carrelage de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre le Vif, cité page 339 de ce volume.

Cul-de-lampe, page 348. — Canette de grès cérame, appartenant au Louvre. Elle provient de la collection Sauvageot (n° 936 du Catalogue de M. Sauzay).

CHAPITRE IV.

Vignette, page 349.—Bassin rustique de Bernard Palissy. Il a appartenu à la collection Debruge, n° 1182 du Catalogue de cette collection.

Cul-de-lampe, page 356.—L'enfant au chien, de Palissy. Le dessin en a été pris sur une belle épreuve appartenant au Louvre.

CHAPITRE V.

Vignette, page 357.— Un réchaud de la faïence dite de Henri II ou d'Oiron, appartenant à la collection de M. Andrew Fountaine, de Narford.

Cul-de-lampe, page 362. —Hanap de la même faïence, conservé dans la collection de M. A. de Rothschild.

VERRERIE.

PRÉLIMINAIRES ET CHAPITRE PREMIER.

Vignette, page 363.— Vase de verre antique à deux couches; fond bleu et figures ciselées sur une couche de verre blanc. Il appartient au Musée Britannique, où il est connu sous le nom de vase de Portland. Nous l'avons cité page 366.

Cul-de-lampe, page 376. — Vasque de verre émaillé, de travail byzantin, appartenant au musée de Cluny. Elle est décrite page 372.

CHAPITRE II.

Vignette, page 377.—Trois vases de verre vénitiens. L'aiguière, qui est au centre, est de verre filigrané : nous l'avons citée page 392; les deux autres sont émaillés. Le gobelet à gauche est de verre bleu avec des imbrications d'or. La buire à droite, de verre blanc, avec un sujet et des ornements en émaux de couleur et en or. Ils ont appartenu à la collection Debruge et portent dans le Catalogue de cette collection les n°s 1290, 1271 et 1280. La buire est reproduite en couleur dans la planche CXXXV de notre album.

Cul-de-lampe, page 394.— Flacon aplati des fabriques de Venise, du seizième siècle; il est de verre blanc décoré d'entrelacs émaillés de diverses couleurs. Il a appartenu à la collection Debruge (n° 1278 du Catalogue), et ensuite à la collection Sauvageot (n° 1186 du Catalogue de M. Sauzay de 1861); il est aujourd'hui conservé au Louvre.

CHAPITRE III.

Vignette, page 395.— Gobelet de fabrication française du seizième siècle. Il est décrit page 397 de ce volume.

Cul-de-lampe, page 398. — Gobelet à couvercle, de verre blanc ondé, de cinquante-trois centimètres de hauteur. Fabrication allemande. Nous l'avons cité page 396.

ART DE L'ARMURIER.

Vignette, page 399.— Trophée composé d'un bouclier, de cinq épées et de deux pistolets qui ont appartenu à la collection Debruge. Nous avons parlé de ces armes page 406.

Cul-de-lampe, page 408. — Pulvérin de bois sculpté, reproduisant un enroulement de deux chiens qui saisissent un cerf. Le déversoir a pour motif un chien de ronde bosse de cuivre doré. Cette pièce a appartenu à la collection Debruge (n° 1415 du Catalogue).

HORLOGERIE.

Vignette, page 409. — Horloge de table de cuivre doré, de vingt centimètres de hauteur. Elle a appartenu à la collection du prince Soltykoff (n° 389 du Catalogue).

Cul-de-lampe, page 414. — Montre en forme de croix. La boîte, de cristal de roche, est montée en cuivre

doré ; la plaque supérieure, au centre de laquelle est placé le cadran, est décorée de figures gravées en relief. Travail français de l'époque de Charles IX. Cette montre a appartenu à la collection Debruge (n° 1460 du Catalogue).

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.

CHAPITRE PREMIER.

Vignette, page 435. — Calice et deux buvettes du quatorzième siècle. Le calice a été reproduit en fac-simile dans la planche LV de notre album. La burette à gauche est de cristal de roche, avec une anse évidée et prise dans la masse; une seconde anse d'argent doré s'élève au-dessus de celle de cristal. La gorge, le couvercle, le pied et le goulot sont aussi d'argent doré et émaillé. Sa hauteur est de vingt-deux centimètres. La burette à droite est également de cristal de roche et montée en argent doré et émaillé. Le couvercle est surmonté d'une couronne de créneaux, qui contient un heaume ayant pour cimier une figure de moine en prière. La hauteur est de vingt-deux centimètres. Ces deux pièces ont appartenu à la collection Debruge (n°s 905 et 904 du Catalogue).

Cul-de-lampe, page 434. — Châsse de cuivre doré. Elle offre l'aspect d'un monument carré, surmonté d'un toit en forme de pyramide tronquée à quatre pans. Le soubassement est élevé sur le dos de quatre lions et décoré de plaques d'argent niellées, alternant avec des feuillages ciselés, découpés à jour, et chargées de pierreries. Les angles du monument sont cantonnés de trois colonnes d'argent. Ces colonnes soutiennent sur chaque face une arcade trilobée romane, encadrée dans un fronton triangulaire dont le rampant est surmonté d'une boule aplatie portant une pomme de pin. La toiture est couverte d'imbrications d'argent; elle est terminée par une sorte de dôme présentant à son sommet une boule décorée de quatre médaillons d'argent niellé et surmontée aussi d'une pomme de pin. C'est un ouvrage du douzième siècle. Sa hauteur est de trente-quatre centimètres, sa largeur de seize. Nous avons fait reproduire cette pièce en couleur dans la planche XLIV de notre album. Après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 951 du Catalogue), elle était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 133 du Catalogue de 1861). Elle appartient aujourd'hui à M. Basilewski.

CHAPITRE II.

Vignette, page 435. — Grand cabinet d'écaille marbrée, enrichi de sculptures et d'ornements d'ivoire. Une statue de l'Espérance occupe l'arcade de l'étage inférieur. La Prudence et la Fécondité sont adossées au monument au milieu des panneaux. Les caryatides de ronde bosse ont le buste d'ivoire et la gaîne d'écaille. Les sujets des six bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. Le couronnement du monument se compose d'une balustrade d'ivoire divisée par seize piédestaux. Les quatre piédestaux qui s'élèvent au-dessus des colonnes portent des statuettes; les autres, des vases à flammes d'ivoire. Les colonnes torses sont enrichies d'ornements et de feuillages d'ivoire. Toute l'ornementation est sculptée dans cette matière. La hauteur du monument est d'un mètre treize centimètres; la largeur, d'un mètre quarante-cinq centimètres; la profondeur, de quarante-six centimètres. Ce meuble a appartenu à la collection Debruge (n° 1507 du Catalogue).

Cul-de-lampe, page 444. — Coffret de cuir brun conservé dans le musée Germanique de Nuremberg.

EXPLICATIONS DES PLANCHES ET VIGNETTES.

Cul-de-lampe, page 460. — Burette d'autel, de cristal de roche, montée en or émaillé. La partie inférieure du vase, de forme ovoïde, est taillée à godrons dans le cristal. Toute la partie supérieure est d'or émaillé. L'anse est formée par un enfant, de ronde bosse, dont les pieds sont appuyés sur une tête de taureau; le goulot, par une tête d'aigle, dont le cou, allongé, est supporté par un petit ange nu et ailé qui pose les pieds sur une tête de lion. Des bouquets de fruits, exécutés en relief et émaillés, complètent la décoration de cette burette, qui a quinze centimètres de hauteur. Elle offre un exemple des riches montures dont on s'est plu, au seizième siècle, à enrichir les vases taillés dans des pierres dures. Elle faisait partie d'un service d'autel composé d'un calice monté dans le même goût, et de deux burettes. Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (n° 913 du Catalogue déjà cité), ce service était passé dans celle du prince Soltykoff. A la vente de cette dernière collection, le calice a été adjugé 4900 francs, et les deux burettes, séparées du calice, 7700.

TABLE DES DIVISIONS DU TROISIÈME VOLUME.

Cul-de-lampe, page 464. — La partie supérieure d'une boîte de montre d'argent niellé. On y voit la figure de Laure; sur la face inférieure est le buste de profil de Pétrarque. Cette boîte de montre, qui est reproduite dans la grandeur de l'exécution, appartenait à la collection Debruge (nº 1025 du Catalogue).

TABLE DES PLANCHES ET DES VIGNETTES.

Vignette, page 465. — Bénitier d'ivoire monté en or et enrichi de pierres fines. Il est conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Nous l'avons cité tome Ier, page 118, et dans ce volume, page 428.

Cul-de-lampe, page 470. — Pendant de ceinture de forme ovale, d'or ciselé, découpé à jour et émaillé. Il est composé de rinceaux, de figures chimériques et d'ornements du meilleur goût. Travail français du seizième siècle. Ce bijou faisait partie de la collection Debruge (nº 1004 du Catalogue).

TABLE DES MATIÈRES.

Vignette, page 471. — Châsse en forme de tombe à couvercle prismatique d'émail champlevé de Limoges. Deux sujets sont représentés sur la face qui est reproduite ; ils se détachent sur un fond d'émail bleu lapis semé de rosaces et coupé horizontalement de bandes d'émail vert et d'émail bleu clair. Les figures sont gravées sur le fond du métal doré, les têtes seules sont en haut relief et font saillie sur l'émail. On voit sur le couvercle la mise au tombeau du Christ et sur le corps de la châsse les trois Maries trouvant assis sur ce tombeau un ange qui leur annonce la résurrection. Les faces latérales sont occupées par la figure de l'un des apôtres gravée sur le métal. C'est un ouvrage du treizième siècle. La hauteur du monument est de dix-sept centimètres, la largeur de neuf, la longueur de vingt-deux. Il a appartenu à la collection Debruge Duménil (nº 676 du Catalogue).

Cul-de-lampe, page 528. — Horloge de table, de vermeil, enrichie de sculptures et de damasquinures. Elle offre l'aspect d'un monument hexagone à deux étages dans le style de la Renaissance. Les arcades qui sont entre les colonnes sont remplies de fines arabesques en damasquinure d'or. Des figures en buste vêtues à l'antique, dont la tête fait saillie hors du tableau, occupent les médaillons de l'étage supérieur. Travail français du milieu du seizième siècle. Cette pièce a appartenu à la collection Debruge (nº 1446 du Catalogue).

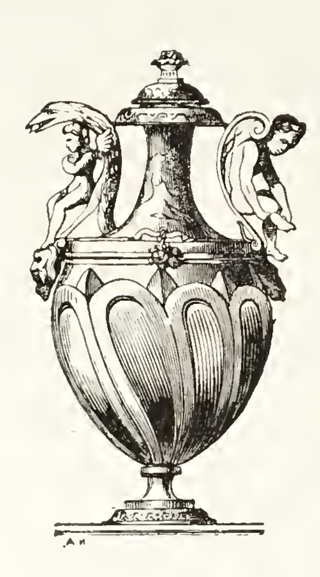


TABLE DES DIVISIONS

DU TROISIÈME VOLUME

DAMASQUINERIE.

ART CÉRAMIQUE.

VERRERIE.

ART DE L'ARMURIER.

HORLOGERIE.

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.





TABLE
DES PLANCHES, VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

SCULPTURE EN IVOIRE.

SCULPTURE EN BOIS.

SCULPTURE EN PIERRES TENDRES.

SCULPTURE EN MÉTAL. — NUMISMATIQUE.

GLYPTIQUE. — ART DU LAPIDAIRE.

TRAVAIL DU FER. — SERRURERIE.

ORFÉVRERIE.

PEINTURE (préliminaires).

ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

PEINTURE SUR VERRE.

MOSAÏQUE.

PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES.

ÉMAILLERIE.

DAMASQUINERIE.

ART CÉRAMIQUE.

VERRERIE.

ART DE L'ARMURIER.

HORLOGERIE.

MOBILIER RELIGIEUX.

MOBILIER CIVIL.



TABLE DES MATIÈRES

DE L'HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

ABRÉVIATIONS DE LA TABLE DES MATIÈRES

Abb.	abbaye.
All.	allemand.
Arch.	architecte.
Archéol.	archéologue.
Archev.	archevêque.
Bas-rel.	bas-relief.
Bibl.	bibliothèque.
Byz.	byzantin.
Cath.	cathédrale.
Cér.	céramiste.
Cis.	ciseleur.
Coll.	collection.
Comm.	commencement.
Dam.	damasquineur.
Émaill.	émailleur.
Ém. champ.	émail champlevé.
Ém. clois.	émail cloisonné.
Ém. transl.	émail translucide sur relief.
Ém. peint.	émail peint.
Emp.	empereur.
Év.	évêque.
Évan.	évangéliaire.
Flam.	flamand.
Flor.	florentin.
Franç.	français.
Gr. bois.	graveur sur bois.
Gr. sur p.	graveur sur pierres dures.
Hist.	historien.
Horl.	horloger.
Imp.	impérial.
Ital.	italien.
Iv.	ivoire ou ivoirier.
Lim.	limousin.
Marq.	marqueteur.
Méd.	médaille.
Min.	miniaturiste.
Mos.	mosaïste.
Ms.	manuscrit.
Mus.	musée.
Nat.	national.
Orf.	orfèvre.
Peint.	peintre.
Peint. verr.	peintre verrier.
Pl.	planches.
Port.-méd.	portraits-médaillons.
Pot.	potier.
S.	siècle.
Sculpt.	sculpteur.
Sien.	siennois.
Suiv.	suivantes.
Vén.	vénitien.
Verr.	verrier, fabricant de vases de verre.
Vign.	vignettes ou culs-de-lampe insérés dans l'ouvrage.

= Le mot en petites capitales au comm. de l'article.

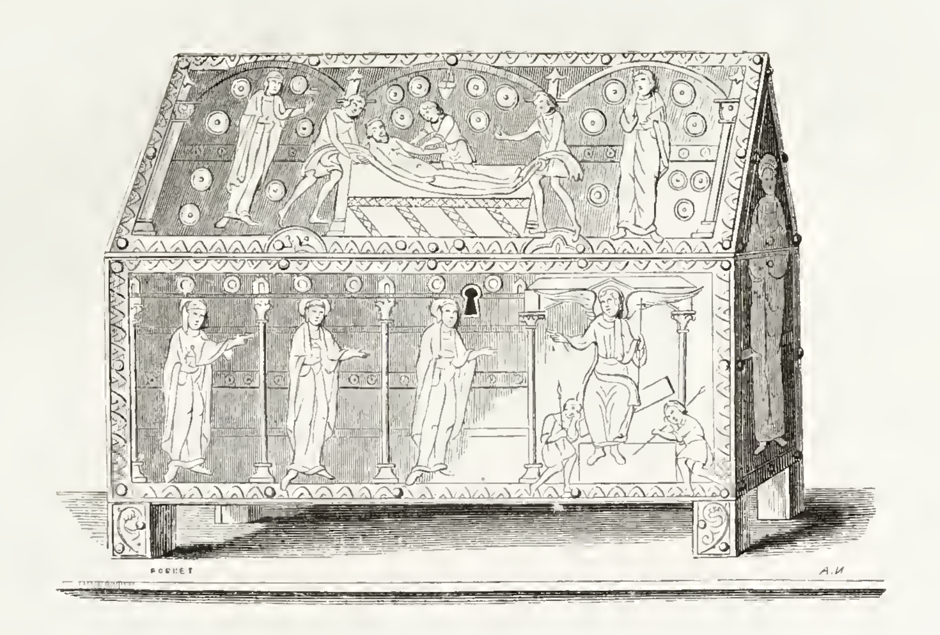


TABLE DES MATIÈRES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

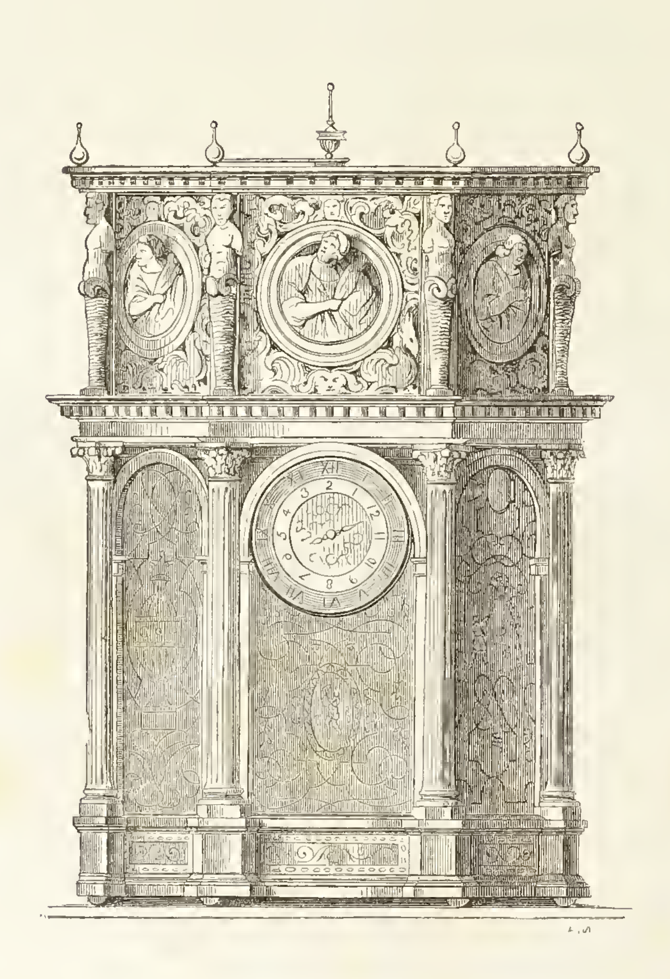
Z

TABLE DES MOTS GRECS

DONT L'INTERPRÉTATION EST DONNÉE DANS L'OUVRAGE.

ERRATA.

Tome Ier, page 46,	ligne 6,	*au lieu de*	rampe	*lisez*	hampe
— 89,	— 17,	—	commençait à être	—	était
— 89,	— 17,	*après* XIIIe siècle		*ajoutez*	et même au XIIe
— 292,	— 6,	*au lieu de*	ἐγκολάππω	*lisez*	ἐγκολάπτω
— 377,	— 10,	—	Hausbert	—	Ganzfred
Tome II, page 60,	ligne 19,	*au lieu de*	Charles VII	*lisez*	Charles VIII



PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00093 1382

